„Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszt."

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt

von der Philosophischen Fakultät der
Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

Von

HERBERT DOBIEY

aus Allenstein

Tag der mündlichen Prüfung: 19. November 1931
Tag der Promotion: 15. Februar 1932

Druck: Doktordruck — Graphisches Institut Paul Funk,
Berlin SW 68, Friedrichstr. 231.

187

Referenten: Prof. Dr. Arnold Schering
Prof. Dr. Georg Schünemann

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Mit Zustimmung der Fakultät erscheint nur ein Teildruck

Inhaltsübersicht.

Seite

Bericht über die nicht gedruckten Teile der Arbeit 5

II. Kapitel: Die Spielformen aus den Werken der Pariser Virtuosenzeit 9

A. Technik

1. Akkordspiel 10

3. Oktaven 18

6. Sprungtechnik 24

7. Passagenspiel 30

a) einstimmig 30

b) mehrstimmig 41

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533911_0127

Bericht über die nicht gedruckten Teile der Arbeit.

Der hier im Druck vorliegende Teil der Arbeit umfaßt den Abschnitt A des 2. Kapitels, das die Hauptergebnisse der Untersuchung enthält. Der Inhalt der nicht zum Druck gelangten Teile soll in nachstehender Uebersicht gegeben werden.

Die Einleitung zeichnet ein kurzes Bild des Klavierspiels vor Liszt, insbesondere der Herausbildung des „brillanten" Stils und das Verhältnis des jungen Liszt zu demselben. Abschließend gibt sie als Ziel der vorliegenden Arbeit an, aus den Spielformen, wie sie uns seine Werke darbieten, Liszts Technik aufzubauen und gleichzeitig seine Stellung innerhalb des zeitgenössischen Klavierspiels zu umreißen.

Das 1. Kapitel behandelt die Jugendwerke Liszts bis zum Jahre 1829 einschließlich. Sie zeigen seine damalige Technik und Schreibweise in Abhängigkeit von der brillanten Richtung, wie sie durch Hummel, Czerny und Kalkbrenner vertreten wurde. — Dem Akkordspiel ist erst noch ein bescheidener Raum gegönnt. Abgesehen von akkordisch gehaltenen Sätzen, haben die Akkorde begleitenden Charakter; bevorzugt ist dabei noch die enge Lage. Häufiger erscheinen gebrochene Akkorde, die dann auch die weite Lage nicht verschmähen. Das Akkord-Vibrato, das für die Liszt'sche Technik von großer Bedeutung ist, findet sich auch schon vorbereitet. — Das weitgriffige Spiel hält sich, dem üblichen Brauche entsprechend, innerhalb des Dezimen-Intervalls. Das gilt sowohl für einfache Griffe als auch für Akkorde. Wo das Dezimen-Intervall überschritten wird, erscheint es nicht mehr gegriffen, sondern arpeggiert. — Oktaven kommen in der Regel nur als Verstärkung einer einstimmigen Führung gleicherweise in beiden Händen vor. Ferner erscheinen einzelne Oktaven bei Arpeggien, um die betreffende Passage fester zu fundieren und ihr eine erhöhte Brillanz zu sichern. Rein virtuose Formen, etwa Oktavenpassagen und dergleichen, sind sehr selten. — Hinübergreifen der einen Hand über die andere ist als allgemein geübte Technik auch in diesen Werken vertreten. Es betrifft beide Hände und gilt sowohl für einzelne Töne und Akkorde, als auch für mehr oder weniger längere Tonfolgen. — Bei den nachschlagenden Formen ist aus klanglichen Gründen fast ausschließlich die linke Hand führend. Die Bewegung selbst erstreckt sich auf ein- und mehrstimmige Füh-

rungen, wobei die l. H. eine größere Freiheit zeigt. In dem letzten Werke dieser Epoche, der Tirolienne-Fantasie, ist der Nachschlagetechnik schon ein breites Feld eingeräumt, was zusammen mit der sorgfältigen Ausführungsbezeichnung vielleicht den Schluß gerechtfertigt erscheinen läßt, daß Liszt in jener Zeit diese Formen als das „non plus ultra" der Virtuosität für sich entdeckt hatte. — Die Sprungtechnik zeigt schon eine im Vergleich mit der älteren Schule durchaus kühne Behandlung. Im allgemeinen bringt die l. H. in Uebereinstimmung mit der zeitgenössischen Klavierliteratur größere Sprünge als die r. H., die gewöhnlich die Dezimengrenze nicht überschreitet; in dieser Weise erscheinen sogar Sprünge in die Quinte der zweithöheren Oktave. Doppelhändige Sprünge gehen gewöhnlich parallel. Erwähnt sei ein Scherzo aus dem Jahre 1827, das nur aus lauter einstimmigen und akkordischen Sprüngen besteht, an denen beide Hände gleichen Anteil haben. — Das Passagenspiel erscheint in seinen verschiedenen Arten. Neues bringt er hier nicht, sondern schließt sich eng an die überkommenen Formen an. Das gilt besonders für die skaligen Formen, unter welchen die chromatischen Skalen schon mehr virtuos gewertet sind. Bei den Arpeggienformen fällt die häufige Verwendung des verminderten Septakkordes auf; außer klanglichen darf man dafür vielleicht auch rein klaviertechnische Gründe anführen, da dieser Akkord der Hand besonders gut angepaßt ist. Während Arpeggien in der r. H. mehr als einzelne virtuose Gänge auftreten, erscheinen sie in der l. H. wiederum mehr als begleitende Wellen. Verteilung von durchgehenden Arpeggienformen auf beide Hände ist als Virtuosenmanier ebenfalls vertreten. Freie Formen finden sich als Umspielungen von skaligen und intervalligen Figuren. Desgleichen sind auch teilweise und durchgängig mehrstimmige Führungen zu finden. — Tonrepetitionen sind vereinzelt angewendet, aber fast ausschließlich nur auf weißen Tasten. — Triller- und Tremolo-Figuren erscheinen ebenfalls in ihren einfachen Formen, und dasselbe gilt von der Ornamentik (Vorschlag, Doppelschlag [stets ausgeschrieben], Schleifer etc.). — In ähnlicher Weise sind auch die Eigenschaften untersucht worden, die mehr den Vortrag betreffen. So konnte schon ein stärkeres Heranziehen der weiten Lage festgestellt werden, und ebenso ein Kombinieren der verschiedenen Lagen miteinander, das durch eine häufige Anwendung des Pedals erreicht wird. In der Pedalbehandlung ist Liszt schon hier über seine Vorgänger, Hummel eingeschlossen, weit hinausgeschritten. — Fingersatzbezeichnungen sind selten; sie halten sich noch an die überkommenen Formen und zielen im Sinne Fields auf eine ruhige Handhaltung. Daneben lassen sich aber auch einige Eigenheiten feststellen. — Abschließend wurde noch die Behandlung der Melodie untersucht und festgestellt, daß außer der gewöhnlichen Lage in der

Oberstimme auch schon die klangreichere Tenorlage herangezogen ist, und daß sich ferner bereits Ansätze zum späteren Rezitativ zeigen.

Der Abschnitt A des 2. Kapitels untersucht die Spielformen der Virtuosen-Werke. Die Hauptzüge der daraus nicht gedruckten Teile sind im Folgenden kurz skizziert. — Weitgriffigkeit ist häufig angewandt und tritt in den verschiedensten Formen bei Einzelgriffen und zusammenhängenden Folgen in Erscheinung. Spannungen, deren Intervall die Dezime überschreitet, sind in der zeitgenössischen Literatur sehr selten zu finden und dürfen als Paganinisches Lehngut angesehen werden. — Das Uebergreifen der einen Hand über die andere ist ebenfalls in den verschiedensten Arten vertreten, vom einstimmigen Uebergreifen eines einzelnen Tones bis zu vollakkordischen Folgen. Die linke Hand ist dabei in stärkerem Maße beteiligt. — Der Technik des Nachschlagens beider Hände ist aus klanglichen Gründen ein breiter Raum gewährt. Einstimmige Führungen, Oktaven und Akkorde werden mit ihren mannigfachsten Kombinationen in dieser Spielweise ausgeführt. Bei allen diesen Formen ist in der Hauptsache die linke Hand führend; ihr dynamisches Gebiet sind die großen Stärkegrade. — Tonrepetitionen erscheinen weniger einstimmig, als vielmehr unison in beiden Händen oder in einer Hand allein als Oktaven. Sie bilden nur kurze Gruppen und sind meist im „Fanfaren"-Rhythmus gehalten. — Das Tremolo findet sich als ein- und mehrstimmige Form und hat neben einfach begleitender besonders malerische Funktion. Im Bau der Formen selbst bringt Liszt nichts Neues. — Den Triller liebt Liszt als lange, ausgesponnene Form des einfachen und des Kettentrillers. Doppeltriller werden mit Vorliebe auf beide Hände verteilt. — Die Ornamentik hat bei Liszt eine tiefere Beziehung zum Text und ist deshalb stets ausgeschrieben.

Technik und Vortrag sind bei Liszt, dem Virtuosen, nicht zu trennen. Deshalb finden in Abschnitt B des 2. Kapitels einige Vortragsformen Erwähnung, soweit sie geeignet sind, das Bild der Lisztschen Klaviertechnik und Spielweise zu vervollständigen. Zuerst wird auf den Fingersatz eingegangen und festgestellt, daß Liszts Fingersatz von Fall zu Fall der jeweils günstigsten Handstellung entsprechend gebildet ist; es wurden daraufhin die verschiedenen Fingersatzarten untersucht. Die einzige Gesetzmäßigkeit, die sich dabei ergab, heißt: Für die gleiche Figurenform auch den gleichen Fingersatz. — Die Anwendung des Pedals, sowohl des rechten wie auch des linken, wurde untersucht, und im Zusammenhang damit das Lagenspiel erörtert. Besonders wurde auf die Liszt'sche „Daumenkantilene" und das „rubato" eingegangen und deren Verhältnis zum zeitgenössischen Klavierspiel beleuchtet. — Zum Schluß wurde noch auf die rhetorische Bedeutung der Pausen und Fermaten hingewiesen.

Das 3. Kapitel versucht den Nachweis zu erbringen, wie wichtig die Einflüsse anderer Musikzweige auf die Ausgestaltung der Liszt'schen Klaviertechnik gewesen sind. Zunächst wurde die große Bedeutung des Orchesters hervorgehoben, mit dessen Sprache sich Liszt bei der Herstellung seiner „Klavier-Partituren", besonders derjenigen der „Symphonie fantastique" von Berlioz, am Klavier auseinandersetzen mußte. Es wurde untersucht, auf welche Weise Liszt die Klangeigentümlichkeiten des Orchesters auf das Klavier übertragen und dadurch die klanglichen Möglichkeiten des letzteren erweitert hat. — War das Orchester auf die Gestaltung des Klavier-Klanges von Wichtigkeit, so verdankt Liszt seine einzigartige Klavier-Technik der Bekanntschaft mit Paganinis Spiel. Die Zusammenhänge zwischen den Spielformen Paganinis und Liszts wurden dargelegt und Paganinis Einfluß bestätigt gefunden. — Den Beschluß bildet eine kurze Würdigung der Persönlichkeit Liszts.

II. Kapitel.

Die Spielformen aus den Werken der Pariser Virtuosenzeit.

Das Jahr 1830 hatte nach dem politischen Vorbild auch auf künstlerischem Gebiet die fortschrittlichen Geister zu Revolutionen geführt. Man fühlte sich stark genug, dem alten System den Kampf anzusagen und an seine Stelle etwas Neues, Eigenes zu setzen. Worin dieses Neue nun eigentlich bestehen sollte, darüber war man sich selbst noch nicht klar, nur soviel stand fest, daß es in echt romantischem Geist frei von den Fesseln klassischer Zucht sein sollte. Die moralische Verpflichtung, hinter das himmelstürmende Programm nun auch die Tat zu stellen, spornte jeden der dem fortschrittlichen Kreis Angehörenden an, alle seine Kräfte dafür anzuspannen. So wurde die folgende Zeit eine Zeit des Experimentierens und des Ausprobens neuer Möglichkeiten, und als solche für den Fortschritt der Kunst sehr wertvoll. Einer der begeisterten Jünger der neuen Richtung war auch der junge Franz Liszt, der sich, durch das Beispiel anderer angeregt, mit Feuereifer der selbstgestellten Aufgabe zuwandte, auf seinem Klavier das Letztmögliche auszusprechen. Als Virtuose dachte er dabei in erster Linie an eine Erweiterung der technischen Möglichkeiten. In dem Dezennium von 1830—1840 schuf er sich in stiller, zäher Arbeit eine neue Klaviertechnik, die auf den Errungenschaften seiner Zeit weiterbauend alles Dagewesene weit in den Schatten stellte. Welcher Art diese Technik war, die seine Zeitgenossen ähnlich der Paganinis als Hexerei bestaunten, zeigen uns seine Werke, die er als komponierender Virtuose in diesem Zeitraum veröffentlicht hat, und die man deshalb als geschriebenes Bild seiner T e c h n i k ansehen darf. Es sind dies in chronologischer Reihenfolge (nach L. Ramann)[1]):

	Entstehungsjahr
1. Skizzenbuch Ms N 6[2])	1832
2. Berlioz: „Symphonie fantastique"	1833
3. Berlioz: Ouvertüre „Francs Juges"	1833
4. Gr. Fantasie sur la „Clochette" de Paganini	1834

[1]) Das von L. Ramann als „verloren" bezeichnete Werk, Nr. 8 der obigen Tabelle, ist vom Verf. im Weimarer Liszt-Museum aufgefunden worden.

[2]) Sämtliche hier erwähnten Manuskripte befinden sich im Weimarer Liszt-Museum.

5.	Apparitions	1834
6.	Lyon	1834
7.	Pensée des Morts	1834
8.	Duo für 2 Klaviere Ms K 1	1834
9.	Schubert: Die Rose	1834/35
10.	Album d'un Voyageur	1835/36
	1. Impressions et Poésies	
	2. Fleurs Mélodiques des Alpes	
	3. Paraphrases	1835/36
11.	Divertissement op. 5 I („Niobe")	1835/36
12.	Fantaisie Romantique sur les deux mélodies Suisses op. 5 II	1835/36
13.	Gr. Fantasie pour le Piano sur des motifs des Soirées musicales de Rossini op. 8 I	1835/36
14.	2. Fantaisie op. 8 II	1835/36
15.	Reminiscences des Puritains op. 7	1835/36
16.	Fantaisie dramatique op. 13 („Lucia")	1835/36
17.	Gr. Valse di Bravura op. 6	1835/36
18.	Gr. Duo contertant für Klavier und Violine Ms L 1	1835
19.	Gr. Fantaisie brillante op. 9 („Jüdin")	1836
20.	Beethoven: Pastoralsymphonie	1836
21.	„Hexameron"	1837
22.	Beethoven: Symphonie Nr. 1 Beethoven: Symphonie Nr. 2 Beethoven: Symphonie Nr. 3	1837
23.	Schubert: Erlkönig Schubert: Das Ständchen Schubert: Die Post Schubert: Lob der Tränen	1837
24.	Grandes Études	1837/38
25.	Grand Galop chromatique op. 12	1837/38
26.	Gr. Fantaisie op. 11 („Hugenotten")	1837/38
27.	Grandes Études de Paganini	1838

Sein Spiel freilich, die Wirkung seiner bezaubernden Persönlichkeit, können auch seine Werke uns nicht ersetzen. Im Folgenden sollen nun die einzelnen Gebiete der Klaviertechnik, wie sie uns aus diesen Werken entgegentritt, Gegenstand der Untersuchung sein.

A. Technik.

1. Akkordspiel.

Dem Akkordspiel hat Liszt in seinen Werken einen breiten Raum gegönnt. Auf der häufigen Anwendung des akkordischen Prinzips beruht die eigentümliche Klangwirkung seiner vom zeitgenössischen

Klavierspiel besonders in diesem Punkte stark abweichenden Spielweise. Im Akkordwesen offenbart sich am deutlichsten der orchestrale Einfluß, der im folgenden Kapitel untersucht werden soll. Hier sollen nur die verschiedenen Formen in ihrem Vorkommen erörtert werden, und zwar in der Reihenfolge: Einzel-Akkorde, Akkord-Folgen und als eigene Form das Akkord-Vibrato.

Einzelne Akkorde erscheinen zunächst in ihrer ursprünglichen Funktion als Harmonieträger, vor allem in der l. H. als Begleitung zu freier rechtshändiger Bewegung. Sie stehen dann als einzelne Schläge in enger oder weiter Lage zu Passagen der r. H. z. B. in T. 430 ff. aus op. 5 II, oder in Nr. 5 der 12 großen Etüden T. 2/3 u. a. In dem Manuskript gebliebenen Duo für Violine und Klavier aus dem Jahre 1835 (nach L. Ramann) bringt die l. H. in T. 48 ff. auf den einzelnen Taktvierteln in dieser Weise große „Paganini"-Akkorde, z. B. H Fis H fis, bemerkenswert durch das Oktavversetzen der Quinte H Fis. Aehnliche Akkorde auf den schweren Taktteilen zeigen T. 145 u. a. der 3. Paganini-Etüde, wo der Umfang sogar 2 Oktaven beträgt: As Es c as; in beiden Fällen sind sie nicht-arpeggiert notiert, in direkter Anlehnung an das Vorbild Paganinis. Sehr gerne erscheinen solche Einzelakkorde in weiter Lage zu einer sonst unbegleiteten rezitativischen Melodie der r. H., in der l. H. allein oder auch durchgehend in beiden Händen arpeggiert, so in op. 13 T. 9 ff. Zuweilen stehen am Taktanfang Einzelakkorde in der linken oder in beiden Händen, teils als Klangfundament, teils als Kontrast zu einer den übrigen Takt ausfüllenden Bewegung; als Beispiel dafür sei das „Thema" der 6. Paganini-Etüde angeführt. Wie schon in diesem letzten Beispiel, treten solche Harmonie-Akkorde aber nicht nur in begleitender, untergeordneter Rolle auf, sondern auch als selbständige Klangeffekte; ein Beispiel für diese Art bietet der „Psaume" aus dem Album d'un Voyageur. Hier werden mehrere leitereigene Dreiklänge am Schluß mehrere Male als große arpeggierte Akkorde von beiden Händen hintereinander durch 4 Oktaven aufsteigend gebracht, die für Liszts auf Flächenwirkung gerichteten Klangsinn äußerst bezeichnend sind; in der zeitgenössischen Klaviermusik kannte man bis dahin einen solchen Effekt nicht. Daß das Pedal dabei eine wichtige Rolle spielt, braucht nicht besonders betont zu werden. —

In klangverstärkendem Sinne findet sich die feste Form des Akkordes sehr häufig in Verbindung mit Passagen. Meist handelt es sich um Arpeggien, die durch einen Akkord in derselben oder in der andern Hand „angesetzt" werden und dadurch eine größere Prägnanz erhalten. In der 3. Paganini-Etüde, T. 150/1, steht auf diese Weise in der l. H. ein vollgriffiger Oktavakkord im FF, an den sich die r. H. auf dem zweiten Sechzehntel mit einer Sechzehntel-Arpeggie an-

schließt. Noch öfter erscheint der Akkord in derselben Hand als akkordische Verstärkung des ersten Tones der Arpeggie. Besonders häufig findet man diese Form naturgemäß im fortissimo, auch bei doppelhändigen Führungen; so stehen in T. 40/1 der 4. Etüde jedesmal am Taktbeginn vollgriffige Einzelakkorde in beiden Händen sforzato, aus denen sich dann eine ebenfalls doppelhändig aufsteigende Passage entwickelt; in Takt 82 der Glöckchenfantasie stehen solche tenuto-Akkorde bei kleineren Oktavführungen. Diese Technik ist nicht von Liszt erfunden; schon in der Fantasie op. 18 von Hummel finden sich ähnliche Formen, Liszt hat nur ihren vollen Wert erkannt und sie weitergeführt. — Wie am Anfang, so erscheinen auch am Schluß von Passagen Einzelakkorde, gewissermaßen als gewichtiger Schlußpunkt. Ihr Erscheinen ist ebenso häufig; auch sie können von derselben oder der andern Hand gebracht werden, oder bei doppelhändigen Gängen von beiden Händen. Die 2. Paganini-Etüde bringt in dieser Weise in der l. H. einzelne große arpeggierte Akkorde als Abschluß einer kleinen absteigenden Oktavenbewegung der r. H. (Die Akkorde sind dabei in kleinen Noten abwärts arpeggiert.) In der 3. Paganini-Etüde, T. 102, erscheint sowohl die Passage, und zwar eine chromatisch absteigende Skala, wie auch der abschließende Akkord in der l. H. allein. Der Akkord kann auch in beiden Händen erscheinen, wie in T. 173 aus op. 9. Wenn die Passage von beiden Händen ausgeführt wird, gehen beide Hände mit dem abschließenden Akkord sehr oft in eine andere Lage, so z. B. in op. 10 T. 292. Dort steht ein vollgriffiger sforzato-Akkord in beiden Händen in der oberen Lage (d''') als Abschluß einer im FFF rinforzando unison absteigenden Passage; die Akkorde werden in diesem und ähnlichen Fällen gleichsam als Glanzlichter aufgesetzt. Diese Lagensprünge können auch nach unten gerichtet sein, z. B. „Lyon" T. 11 u. a., oder in Gegenbewegung in die beiden äußeren Lagen gehen; ein solcher Fall steht in T. 5 der 2. Etüde, wo beide Hände als Abschluß einer doppelhändigen Vibratobewegung in der Mittellage in der besagten Weise in die beiden äußeren Lagen springen. Dieses Aufleuchtenlassen mehr oder minder entfernter Lagen durch Einzelakkorde wendet Liszt sehr gern an. Die Akkorde, die dazu noch häufig mit ein- oder mehrmaligem Davorsetzen desselben Akkordes auf gleicher Tonhöhe vor sich selbst, im „Fanfarenrhythmus" erscheinen, tragen durchweg sforzato-Charakter. Gleichzeitig in beiden Händen stehen sie z. B. in T. 4 ff. aus op. 8 I, wo nach einer vorangehenden Bewegung beider Hände in der tiefen Lage plötzlich ein vollgriffiger Akkord 2 bis 3 Oktaven höher erscheint. Die r. H. bringt solche vereinzelten sforzato-Akkorde in der höheren Oktave innerhalb akkordischer Bewegung in T. 219 aus dem 1. Satz der „Symphonie Fantastique" im FF. Durch dieses Versetzen in die höhere,

wie hier, oder auch tiefere Oktavlage wird unter Mitwirkung des Pedals ein Ausdehnen des Klanges auf eine große Fläche erzielt. Beispiele dafür finden sich sehr oft; erstmalig in seinen Orchesterübertragungen, etwa in T. 614 der Ouvertüre „Francs Juges", wo in beiden Händen zuerst vollgriffige Akkorde in den äußeren Lagen und darauf in der Mittellage gegriffen werden. Zuweilen greift nur die l. H. den Akkord in der Mittellage nach, so in T. 42 aus „Lyon".

Eine für Liszt typische Form des Akkordspiels ist die, daß beide Hände bei pathetischen Deklamationen in wuchtigen Akkorden eine Melodie singen, zwischen deren einzelnen Tönen sie in einer anderen Lage füllende Akkorde dazugreifen, z. B. in „Francs Juges" T. 183. Die Bewegung braucht aber nicht nur-akkordisch zu sein; so erscheint z. B. in op. 5 I T. 361 ff. nur die Melodie in Akkorden, während die Bewegung dazwischen eine andere, hier Oktaven, ist. Umgekehrt ist in T. 29 ff. der 7. Etüde die Melodie in Oktaven geführt, und die füllende Bewegung dazwischen ist akkordisch. Daß Liszt die beiden Bewegungen durch Lagenspiel wechselchörig auseinanderhält und dadurch gegeneinander kontrastiert, ist schon erwähnt worden, wenn auch der umgekehrte Fall zu finden ist. Liszts feines Gefühl für Kontrastwirkungen läßt ihn das Akkordspiel in mannigfacher Weise verwenden. So z. B. wenn er in T. 36 des 1. Satzes aus der „Symphonie Fantastique" nach einer in der höheren Lage aufsteigenden Bewegung plötzlich mit einem wuchtigen doppelhändigen Akkord im FFF in die Tiefe fährt. Dasselbe Prinzip leitet ihn, wenn er in T. 17 der 2. Paganini-Etüde einen vollgriffigen doppelhändigen Baß-Akkord zwischen Passagen im hohen Diskant setzt. Solche einzelnen Akkordschläge als Kontrastfiguren liebt er überhaupt sehr gern, sei es nun nur als Lagenverschiedenheit oder auch als Bewegungskontrast oder beides zusammen; Beispiele dafür sind allerorts zu finden. — Nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden mag das Erscheinen von Einzelakkorden am Schluß, die abgesehen von den großen arpeggierten Akkorden des „Psaume" sich im gewohnten Rahmen halten.

A k k o r d f o l g e n können in den verschiedensten Formen auftreten, von kleinsten, nur wenige Akkorde umfassenden Figuren bis hinauf zu den größten Gängen. Sie entstehen naturgemäß da, wo z. B. das Thema in steter Dreistimmigkeit (Dreiklänge) zu Arpeggienwellen der l. H. gebracht, oder in T. 8 ff. derselben Etüde von der l. H. im Baß in 3- und 4-stimmigen Achtelakkorden, dazu noch mit chromatischen Rückungen. Häufig gehen bei solchen thematischen Akkordfolgen beide Hände akkordisch, wofür als Beispiel die 11. Etüde angeführt werden mag, etwa T. 22 ff. u. a., wo in dieser Weise die Melodie in großen Akkorden geführt wird.

Eine sehr häufig erscheinende Form ist die, daß ein Akkord in auf- oder absteigenden Akkordlagen-Versetzungen erscheint, auf

diese Weise also regelrechte Akkord-Arpeggien entstehen. Diese Formen kann man auch schon in der zeitgenössischen Klavierliteratur beobachten, etwa bei Moscheles in der Mondschein-Fantasie op. 50 als doppelhändigen Akkordlagen-Anstieg des A-Dur-Dreiklanges oder im Es-Dur-Konzert op. 56 als ganze Welle des B-Dur-Dreiklanges unison mit Nachschlagen der r. gegen die l. H. Ebenso finden sich bei Kalkbrenner und Herz ähnliche Formen. Liszt unterscheidet sich von ihnen aber durch die ungleich häufigere Anwendung und eine erschwerte Ausführung. Solche Akkordfolgen erscheinen in beiden Händen, 3- und 4-stimmig. In T. 58 ff. der 6. Etüde stellt er der r. H. die 3-stimmig akkordische Lesart in einem „Ossia" statt der einfachen Arpeggienwelle frei, dafür aber bringt er an anderen Stellen o b l i g a t e Akkordführungen in großer Fülle. Die l. Hand ist dabei ebenso selbständig wie die r. behandelt, z. B. bringt sie in T. 145 aus op. 5 I zu einer 2-stimmig absteigenden Führung der r. Hand den gis-moll-Akkord als 3-stimmig 2 Oktaven aufsteigende Arpeggie. Auch sonst sind begleitende Arpeggien der l. H. in voller Dreistimmigkeit nicht selten, z. B. in T. 14 ff. aus op. 13. In T. 602 der Ouvertüre „Francs Juges" stehen solche begleitenden Arpeggien unison in beiden Händen als Ersatz für das Akkordvibrato bei großen Melodieführungen im FFFF (!), allerdings nur 2-stimmig; dafür erscheinen an andern Stellen wieder vollgriffige Gänge, z. B. in op. 13 T. 78/9, wo beide Hände largamente mit 4-stimmigen unisonen Oktavakkorden den Ges-Dur-Dreiklang absteigen. Auffallend häufig ist der verminderte Septakkord gebraucht, so z. B. in T. 370 aus op. 8 II u. a. in der r. H., und in T. 165 desselben Stückes in der l. H. aufsteigend, beide Male 3-stimmig. Die Vorliebe für den verminderten Septakkord erklärt sich, abgesehen von harmonischen Gründen, vom rein pianistischen Standpunkt aus durch seine äußerst bequeme „Handform", die von Liszts sicherem Klavier-Instinkt voll verwertet wurde. Als Beispiel für doppelhändige Führungen mag ein Aufwärtsgang auf dem Des-Dur-Dreiklang gelten, nämlich in T. 75/6 aus op. 13.

Neben den intervalligen erscheinen ebenso auch skalige Fortschreitungen. In der überwiegenden Mehrzahl handelt es sich um chromatische Rückungen von Dreiklängen oder Septakkorden, in der r. wie in der l. H.; z. B. steht in T. 66 ff. der „Chapelle de Guillaume Tell" ein Gang von 4-stimmigen Oktavakkorden in diatonischen (C-Dur-) Wellen auf- und absteigend. Auch gemischte Fortschreitungen sind zu finden, z. B. in T. 171 der 8. Etüde, wo ein großer kadenzförmiger Gang in Parallelbewegung der Hände in kleinen Sechzehntel-Wellen auf- und absteigt. — Bisweilen erscheinen Akkordfolgen, bei denen gewisse Töne der einzelnen Akkorde für längere oder kürzere Strecken auf gleicher Tonhöhe bleiben. In

dieser Weise steht in op. 11 T. 128 ff. in der l. H. als Begleitung eine kleine 2-stimmig aufsteigende Arpeggie, bei der aber der tiefste Ton in der Folge beibehalten wird, so daß der Umfang der Akkorde immer größer wird. Sehr häufig liegt dieser festgehaltene Ton in der Mitte der Akkorde, während die übrigen Akkordtöne fortschreiten. Diese Formen erscheinen nur in der r. H. Als Beispiel dafür möge eine Stelle aus op. 10 Nr. III dienen, und zwar die Takte 215 ff. Dort steht in beiden Händen eine Akkordfolge in arpeggierten Akkorden in weiter Lage, die in der r. H. die erwähnte orgelpunktartige Behandlung der Mittelstimmen aufweist, während die l. mehr „vibrato" geführt ist. Der Gang ist deshalb interessant, weil er auffallende Aehnlichkeit mit der Etüde Nr. 11 aus op. 10 von Chopin hat, sowohl was die arpeggierten weitgriffigen Akkorde der r. H., mit der Melodie in der Oberstimme, als auch die gleiche Behandlung der l. H. anlangt, auch der Zusatz: „e rubato" ist verdächtig. Die Entstehungszeit dieses Stückes (1835/6) fällt schon hinter die Bekanntschaft mit Chopins Etüden op. 10 (siehe Liszts Brief vom 20. 6. 1833 an Ferd. Hiller)[1]), und Chopins Einfluß dürfte hier unbestreitbar sein, wenn auch sonst in klaviertechnischer Beziehung wohl Liszt mehr der gebende Teil gewesen ist. — Wie diese Form, so ist auch der umgekehrte Fall zu finden, daß nämlich nur die Mittelstimme ständig fortschreitet, während der Akkord sonst auf derselben Tonhöhe verharrt und nur in Gruppen weiterrückt. Eine solche, bei Liszt noch öfter erscheinende Form steht in op. 12 T. 232 ff. in der r. H., wo die Mittelstimme chromatisch und die Oktavreihe selbst in Ganztönen absteigt; die unaufgelösten Vorhalte sind in dieser Form für Liszt typisch. — Eine Form muß noch erwähnt werden, die er gern als Höhepunkt und gleichzeitig Abschluß einer Bewegung bringt. Sie steht in T. 135 ff. aus op. 12, und zwar handelt es sich um einen Akkord, der von beiden Händen im „Fanfaren"-Rhythmus (Anapäst) 4 Takte hindurch auf der gleichen Tonhöhe gebracht wird.

Eine besondere, von Liszt überaus häufig angewendete Form des Akkordspiels ist das Akkord-Vibrato, d. h. das rasche mehrmalige Anschlagen desselben Akkordes auf gleicher Tonhöhe. In der Regel wird es in ausgeschriebener Achtel- oder Sechzehntel-Bewegung notiert, doch kommen auch Fälle einer abgekürzten Notierung vor, ähnlich dem Streicher-Tremolo mit durchstrichenem Hals, so im Manuskript des „Duo für Violine und Klavier" T. 470/1 u. a. Es ist eine typisch klaviermäßige Form, um den Mangel an Tondauer auszugleichen, und deshalb für Liszt, der mit den breiten Orchesterflächen arbeitet, unentbehrlich. Man kann bei Liszt 2 Arten seiner Anwendung unterscheiden, entweder als selbständige Form in

[1]) Liszts Briefe (La Mara), Leipzig 1893, Bd. 1. S. 8.

den einzelnen oder in beiden Händen, oder verbunden mit einer großen pathetischen Melodie als Untermalung derselben. — Die einfachste Form der ersten Art ist die, daß eine Hand diese Akkorde als Begleitung zur andern Hand bringt. In dieser Weise sind sie keine Errungenschaft Liszts; man findet sie in der gleichen Weise auch in der vor-lisztschen Literatur, etwa im Es-Dur-Konzert op. 56 von Moscheles oder bei Kalkbrenner in „Effusio musica" op. 68. In beiden Fällen handelt es sich um ein begleitendes Vibrato der l. H. zu einer Passage oder Melodie der r. H. Diese Form steht bei Liszt z. B. in T. 47 ff. aus op. 9 im FFF als 3-stimmiges Vibrato der r. H. oder in T. 249 ff. aus op. 5 I mit vollgriffigen Akkorden in der l. H. Häufig wird bei den Vibrato-Akkorden der l. H. jedesmal am Taktanfang ein tiefer Baßton als Klangfundament davorgesetzt, so in T. 120 aus op. 7. Diese linkshändige Begleitung braucht auch nicht in dauernder Folge zu erscheinen; in op. 8 Nr. I T. 410/11 stehen zu einem chromatisch aufsteigenden Oktavengang der r. H. nur einzelne, durch Pausen abgetrennte Vibrato-Fetzen. Häufiger als in den einzelnen Händen erscheint das Vibrato in beiden zusammen; in dieser Weise dient es als abschließender Höhepunkt einer Bewegung. Ein Beispiel dafür bieten die Takte 477 ff. aus op. 9, wo ein doppelhändiges Vibrato im FFFF (!) tempestuoso als Abschluß eines großen doppelhändig aufsteigenden Oktavenganges steht.

Mit großem Effekt wendet Liszt die doppelhändigen Vibratoformen bei Ueberleitungen und Steigerungen an, sie bilden dabei gewissermaßen ein Aufwühlen der Klangmassen. Diese Form findet sich ebenfalls in der Klavierliteratur schon vorbereitet, z. B. bringt sie Moscheles in seinem Konzert op. 87 als kürzere Figur mit auftaktigem Charakter. Es handelt sich bei all diesen auftaktigen Bildungen um ein Zusammenraffen und Sammeln der Kräfte für die nachfolgende Bewegung. Eine solche Form steht z. B. in T. 378 aus op. 5 II, ebenfalls wie in dem Beispiel bei Moscheles mit kleinen Ausweichungen innerhalb der Oberstimme. Dieses Ausweichen einer Stimme innerhalb des Vibratos kann man recht häufig beobachten. Gewöhnlich ist es die Oberstimme der Vibrato-Akkorde, die irgendeine kleine Bewegung ausführt, meist die Melodie bringt, in einer oder in beiden Händen, wie in der 3. Etüde T. 60 ff. Andere Abweichungen finden sich als Lagenveränderungen der Vibrato-Akkorde, z. B. in T. 124 ff. aus „Lyon". Außer diesen kurzen Einleitungsformen mit Auftaktcharakter erscheint das Vibrato als klangliche Erweiterung großer Akzentakkorde, um die Intensität ihres Klanges zu erhalten und noch zu steigern; es erscheint in beiden Händen einzeln oder zusammen, so in T. 18/9 aus op. 9 als „Ausspinnung" eines eine akkordisch aufsteigende Bewegung abschließenden vollgriffigen Akkordes „tutta forza" mit Pedal. Neben diesen kleinen

Formen erscheint dann das Vibrato als große Ueberleitung, als Erweiterung der harmonischen Kadenz; es führt vom Höhepunkt einer großen pathetischen Deklamation mit orchestraler Klangbreite fortissimo in einen neuen Bewegungsabschnitt über; ein Beispiel dafür bietet T. 149/50 der 11. Etüde. In T. 79 ff. des „Vallée d'Obermann" steht ein doppelhändiges Akkordvibrato als kurze Sechzehntel-Sextole zwischen eine einstimmige rezitativische Führung der r. H. solo in tiefer Lage im piano eingeschaltet und zeigt seine Anwendung als Kontrastwirkung, wie wir es auch bei dem übrigen Akkordspiel des öfteren fanden.

Eine für Liszt eigentümliche und in der ganzen Klaviermusik vor ihm nicht zu findende Form ist die Anwendung des Akkord-Vibratos als orchestrale Untermalung einer großen pathetischen Melodie nachschlagend durch dieselbe Hand. Das geschieht so, daß die gemessen dahinschreitende ein- oder mehrstimmige Melodie zuerst angeschlagen wird und der Zwischenraum zwischen den einzelnen Melodietönen oder -akkorden in Erweiterung der oben besprochenen Füllakkorde durch ein Vibrato derselben Hand ausgefüllt wird. In dieser Weise kann nun die r. H. allein, oder was das weitaus Häufigere ist, beide Hände gleichzeitig behandelt sein. Die l. H. bringt statt der Melodietöne, abgesehen von unisonen Führungen der Hände, das Baßfundament. Die Melodie, meist handelt es sich bei diesen großen Deklamationen um Akkorde, ist von dem füllenden Vibrato entweder nur durch ihre bevorzugte rhythmische Behandlung (Stellung im Takt, Dauer usw.) von den füllenden Vibrato-Akkorden unterschieden, wie in op. 7 T. 172 ff. u. a., oder, und das ist gewöhnlich der Fall, durch Versetzung in eine andere Lage ausgezeichnet. Beispiele dafür gibt es unzählige, hier mag auf T. 386 aus op. 5 II hingewiesen sein, das gleichzeitig ein verkürztes Vibrato zeigt. Das Vibrato erscheint stets in ungeradem Rhythmus, als Triolen- und Sextolenbewegung, deren jeweils erste Note die Melodie trägt. In dem erwähnten Beispiel ist die 2. Note der Triolengruppen jeweils verkürzt, zwischen ihr und dem Melodieakkord steht eine Sechzehntel-Pause; durch diese Notierungsweise wird 1. für den Sprung in das Vibrato Zeit gegeben und 2. dem Melodieakkord selbst durch die Pause ein größerer agogischer Akzent automatisch zuerteilt. Gewöhnlich werden, wie schon erwähnt, die Vibrato-Formen durch Achtel- oder Sechzehntel-Triolen und -Sextolen von gleichem rhythmischen Bau gegeben; doch erscheinen auch Ausnahmen von dieser Regel: so steht es z. B. in T. 5 ff. aus op. 7 als Fanfare im Polonaisen-Rhythmus. Die Bezeichnung „vibrato" selbst als Bezeichnung für die pianistische Ausführung (Armschüttelung) findet sich sehr selten, z. B. in T. 184 aus „Vallée d'Obermann".

3. Oktaven.

Das Oktavenspiel als ausgesprochen virtuose Spielform ist bei Liszt sehr gepflegt. Der Glanz der Oktave war dem virtuosen Klavierspiel seiner Zeit nicht fremd, wir finden sie von allen Meistern angewandt. Die skaligen Formen erscheinen dabei bevorzugt, sei es nun griffig oder als gebrochene Formen, die sehr häufig erscheinen, vor allem bei Hummel. Neben den Skalen werden ebenso häufig auch Arpeggien in Oktaven geführt. Weber und Moscheles geben dafür in ihrem Oktavenspiel Beispiele von großer Virtuosität, die schon an Liszt heranreicht, Weber etwa in seinen „Joseph"-Variationen op. 28, dem Concert-Stück op. 79, u. a. Moscheles und Kalkbrenner schreiten auf diesem Wege fort und gestalten das Oktavenspiel beweglicher unter Bevorzugung kleiner Figuren. So fand Liszt dieses Gebiet schon gut vorbereitet; sein Werk bestand darin, die Formen zu erweitern und auszubauen. Die Oktave erfüllt bei ihm die verschiedensten Aufgaben; er verwendet sie nicht nur vom rein virtuosen, sondern auch vom klanglichen Gesichtspunkt aus. In diesem Sinne tritt sie oft als Verstärkung einer einstimmigen Melodielinie auf, wie Liszt es auch schon in seinen Jugendwerken getan hatte (s. o.). Vornehmlich sind es jetzt die großen pathetischen Deklamationen, die sich der Oktave bedienen. So wird zum Schluß der 7. Etüde die große Melodie Fortissimo in unisonen Oktaven gebracht, mit dazwischengeschalteten vollgriffigen Akkorden beider Hände in der früher erwähnten Weise. Natürlich kann diese Oktavenmelodie auch in den einzelnen Händen allein erscheinen und wird dann von der andern Hand einstimmig unison begleitet, wie in T. 135 ff. der obengenannten Etüde. Oft erscheint eine einstimmige Melodie bei der Wiederholung in Oktaven, oder eine einstimmig unisone Führung wird in der Folge von einer Hand allein in Oktaven weitergeführt, z. B. in T. 139 aus op. 5 I. Bei solcher Wiederholung der Melodie in Oktaven, wie in op. 7 T. 88 ff., werden einzelne Figuren intensiver erweitert, Skalenfloskeln dagegen vereinfacht. Sehr gern erscheint die Oktave bei rezitativischen Deklamationen, so in T. 32 der 9. Etüde, wo die Oktavenführung der r. H. sehr schön die von Liszt gern angewandte Zickzacklinie zeigt.

Skalige Formen erscheinen immer wieder an ganz bestimmten Stellen. Eine für Liszt typische Form ist ihre Verwendung als erweiterter Auftakt zu einer, meist akkordischen Bewegung. Es sind ganz kurze ausnahmslos chromatisch aufsteigende Skalen in der r. oder in beiden Händen unison, die den Umfang einer Sextole nicht überschreiten. Diese Form ist bei Liszt sehr häufig zu finden, man kann sie zu seinen Eigentümlichkeiten rechnen. Besonders als Auftakt zu großen Deklamationen ist sie zu einer stehenden Wendung geworden; ein Beispiel für ihr Vorkommen bietet T. 77 aus op. 11.

Ebenso wie als Einleitung werden solche kleineren Skalengebilde auch als Ueberleitungen gebracht; so steht in T. 135/6 aus op. 9 als Ueberleitung zwischen den einzelnen Wiederholungen des Themas ein chromatisch aufsteigender Oktavengang, precipitato und molto crescendo, zu linkshändigem Akkord-Vibrato; in derselben Weise erscheint diese Form auch in der l. und in beiden Händen. Im letzteren Falle kann man des öfteren auch Gegenbewegung beobachten, und zwar nach außen. Entweder bildet sie nur den in doppelhändigen Oktaven ausgeführten Schluß einer einfachen Gegenbewegungspassage, wie in T. 162 aus op. 5 II, oder sie ist durchweg als Oktavengang geführt, so T. 334 desselben Stückes; mit all diesen Formen ist stets ein Crescendo verbunden. Wie hier als Einleitung, so erscheinen Oktaven in analoger Weise auch als Abschluß einer Bewegung oder eines ganzen Abschnittes, in Parallel- oder Gegenbewegung; Beispiele geben dafür außer vielen anderen Stellen T. 48 ff. der Nr. 4 aus den „Fleurs" und op. 11 T. 17/8; beide Male im fortissimo, im ersten Fall unison absteigend, das andere Mal chromatisch in Gegenbewegung nach außen. Im letzteren Beispiel steht eine Eigentümlichkeit, die sich sehr oft wiederfindet; während der Gang als Achtel-Triolen und -Sextolen gebracht ist, schließt er doch mit einer Sechzehntel-Viererfigur ab; eine deutliche Markierung eines Auftaktes vor dem Schlußton. Dieses Markieren einzelner Abschnitte findet sich bei solchen Oktavengängen auch noch in anderer Weise: in T. 284 ff. aus op. 12 steht, zum Schluß abstürzend, in der l. H. ein chromatischer Oktavengang in Vierergruppen zu einem rhythmisch eingeordneten rechtshändigen Tremolo, dessen Linie am Schluß und in der Mitte jedes Oktavabschnittes durch einen sforzato-Akkord oder -Oktave unterbrochen und neu angesetzt wird; bei der vollen Oktave auf demselben Ton und in der Mitte durch die auf der verminderten kleinen Oberterz (faktisch also großen Obersekunde) angesetzte sforzato-Oktave.

Alle bisher besprochenen Oktavengänge tragen Crescendo-Charakter; mit Ausnahme der kleinen auftaktigen Formen bilden sie das unmittelbar zum Höhepunkt hinleitende Schlußstück einer groß angelegten Steigerung; die Bewegungsrichtung des Ganges ist dabei ganz gleichgültig. Auch als Höhepunkt selbst erscheinen oft skalige Oktavenformen; sie bilden dann für gewöhnlich kleine Wellen im Anschluß an sforzato-Akkorde, z. B. in T. 100 ff. aus „Lyon". Diese kleinen Sextolen-Wellen, die den Terzumfang nicht überschreiten, stehen dann wie hier als Ersatz für das Akkord-Vibrato bei großen Deklamationen, die erste Note jeder Sextole wird durch den Melodieakkord selbst gebildet. Zuweilen erscheinen skalige Oktavenformen auch als Begleitung zur andern Hand; das ist besonders in der l. H. der Fall. In dieser Weise stehen in T. 122/3 u. a. der 5. Paganini-

Etüde kleine gemischt-chromatische Skalenwellen im F energico zum rechtshändigen Thema. Diese kleinen „incalzando"-Wellen begegnen bei Liszt öfter; in T. 67 ff. u. a. aus „Lyon" verdichten sie sich sogar zu Ostinato-Figuren mit derselben Aufgabe. Die r. H. ist zu solchen Formen weniger herangezogen; sie bevorzugt auch hierbei die gerade Linie. Ein Beispiel hierfür bieten die Takte 95/96 und 98/99 aus dem vorhin zitierten „Lyon", wo die r. H. zum linkshändigen Thema chromatisch im crescendo, tumultuoso velocissimo, auf- oder absteigende Oktaven bringt.

Als freie selbständige Formen stehen Oktavengänge in Kadenzen oder kadenzartigen Stellen. In dieser Weise bringt die 4. Etüde in T. 21 in einer eingeschalteten kadenzartigen Periode, einen unison diatonisch (d-moll) absteigenden Oktavengang, mehrmals von oben neu ansetzend. In T. 62/3 u. a. der 5. Paganini-Etüde wiederum steht ein unisoner diatonisch 2 Oktaven aufsteigender Gang, leggieramente in staccato-Sechzehnteln; er steht hier als Kontrast zu wuchtigen unisonen Oktaven im fortissimo und gibt einen der Lageneffekte Paganinis wieder. Gebrochene Oktaven erscheinen häufig, gewöhnlich sind sie aufwärts gebrochen, ihr dynamisches Gebiet reicht vom pp bis zum FFFF (in op. 9). Sie sind hinsichtlich ihres Erscheinens genau so behandelt wie die gegriffenen Oktaven. So steht in T 110 ff. aus op. 10 II als Abschluß der Einleitung zum „Orage" in der r. H. ein chromatisch absteigender Gang in aufwärts gebrochenen Oktaven, bis zum pp quasi niente diminuierend zu linkshändigem Akkordtremolo. Für gebrochene Oktaven der l. H. mögen die Takte 51 ff. aus „La Chapelle de G. Tell" dienen: zu rechtshändigem Akkordtremolo erscheinen in der l. H. bei großer Steigerung unmittelbar vor dem Höhepunkt im FF tempestuoso kleine chromatische Wellen in aufwärts gebrochenen Oktaven; vorher erschienen die Oktaven noch arpeggiert. Dieses Arpeggio oder besser die kurze Brechung der Oktave kehrt in T. 89 der 3. Paganini-Etüde noch deutlicher bezeichnet wieder, wo der obere Oktavton als Vorschlag zum unteren behandelt ist, indem er als 32/tel zu einem punktierten Sechzehntel hinleitet. Eine besondere Form steht in T. 106 ff. der 3. Paganini-Etüde; dort wird ein chromatischer Gang dergestalt auf beide Hände verteilt, daß jede Hand für sich in Ganztönen fortschreitet, die l. H. dabei in der nächsttieferen Oktave. Diese Form ermöglicht es, Kraft und Schnelligkeit, die beiden großen Gegensätze, in gewissem Sinne zu vereinigen, sie wenigstens im Klangeffekt einander so nahe wie möglich zu bringen. Diese Form findet man vor Liszt nirgends, und Liszt sagt selbst: „Die chromatischen Oktaven-Passagen, in Ganztönen zwischen beiden Händen verteilt, sind mein Eigentum[1])." Sie stehen, wie auch hier, nur in großen Stärkegraden als große tem-

[1]) Göllerich, S. 20.

pestuoso-Gänge, und es ist dies hier ihr erstes Erscheinen (1838). Eine ähnliche Form, die in entsprechender Weise diatonische Skalen alternierend auf beide Hände verteilt, erscheint dagegen schon viel früher, und zwar u. a. in T. 191/2 der Ouvertüre „Francs Juges"; sie steht hier ebenfalls bei einer fortissimo-Steigerung. Auffallend ist, daß Liszt von dieser diatonischen Form in den späteren Werken dieser Zeit keinen Gebrauch mehr gemacht hat.

Beispiele für intervallige Oktavenformen finden sich bei Liszt sehr häufig. So erscheinen oft Arpeggien in beiden Händen einzeln und gleichzeitig. Eine mehrfach auftretende Form ist die, daß die eine Hand die Akkordik der andern zerlegt und in Oktaven bringt; z. B. steigt in T. 77/8 der 2. Etüde die r. H. zu linkshändigem Akkord-Vibrato auf den einzelnen Stufen dieses Akkordes hinab. In ähnlicher Weise steht in op. 13 T. 74 in der l. H. FF marcatissimo eine Abwärts-Arpeggie des Dominantseptakkordes in Des-Dur zu akkordischem Tremolo der r. H. Die l. H. beschränkt sich aber nicht nur auf einzelne Arpeggien, sondern bringt ganze Wellen als Begleitformen. In T. 1 ff. des „Tema"-Satzes aus dem Hexameron wird auf diese Art das rechtshändige Marschthema in fortwährenden Oktavenarpeggien-Wellen marcatissimo begleitet. Diese Art der Begleitung durch dauernde Oktavenarpeggien-Wellen ist eine Kühnheit Liszts, vor ihm sind derartige Formen nicht zu finden. In Oktaven geführte Arpeggien erscheinen da nur vereinzelt, bei Hummel etwa im Konzert op. 89 als unison aufsteigende Arpeggie der Tonika, bei Moscheles im Konzert op. 64 ebenfalls unison als Abwärts-Arpeggie des verminderten Septakkordes mit eingeschalteten Durchgängen. Diese letztere Form ist für Liszt sehr wichtig, der mit diesem Prinzip der Durchgangstöne viel arbeitet; ähnliche Formen bringen Kalkbrenner, Czerny u. a. Es sind somit im Grunde genommen keine neuen Formen, die Liszt bringt, er erschwert sie nur durch längere Folgen und ungewöhnliche Ausweichungen. Eine besondere Vorliebe hat er für Vierklänge, wenn Dreiklangsarpeggien auch nicht gerade selten sind; so bringen in T. 32 ff. der 2. Paganini-Etüde beide Hände unison im FF molto energico die Arpeggie auf b zur 3. Oktave aufsteigend, und in T. 92 ff. des Finale aus dem „Hexameron" stehen in einem Ossia große bis zur Doppeloktave ansteigende Arpeggienwellen auf Dreiklangs-Grundlage. Daneben sind aber Septakkorde in reichem Maße vertreten; in T. 119 aus „Vallée d'Obermann" geht die l. H. sempre FFF zu rechtshändigem Akkordtremolo in hoher Lage als Arpeggie des verminderten Septakkordes auf cis von der Septime b' b" anfangend zum Grundton Cis cis, also 3 Oktaven hinab, oder in T. 348 aus op. 7 steigen beide Hände, rechts gegen links außerdem nachschlagend, den verminderten Septakkord auf gis abwärts.

Sehr oft werden solche Arpeggienführungen noch mit Durchgangstönen vermischt, die besonders gern vor dem Grundton erscheinen; Beispiele dafür bieten T. 159 aus op. 2, wo beide Hände den Septakkord auf a fortissimo und staccato mit eingeschobenem Leiteton gis vor a durch 2 Oktaven aufwärts führen; in T. 71 der 6. Etüde stehen in einem Abwärtsgang der l. H. auf dem tonischen Dreiklang (G-Dur) im FFF diese Durchgangsnoten vor 2 Akkordtönen, nämlich vor Prim und Quinte; vor jedem Akkordton als kleine Untersekunde stehen sie in T. 127 ff. aus op. 8, I, bei einer Abwärts-Arpeggie der l. H. auf dem F-Dur-Dreiklang. Für diese Form bietet Webers „Konzertstück" op. 79 ein Vorbild; dort wird im 1. Satz in dieser Weise der C-Dur-Dreiklang abwärts geführt. Den Einfluß dieses Werkes kann man aus verschiedenen Anzeichen nicht ableugnen, zumal es zu Liszts Repertoir gehörte; Liszt gesteht selbst: „Webers famoses Konzertstück gefiel mir gleich sehr; ich brachte es bald in Schwung"[1]). Eine besondere Form steht z. B. in T. 459 ff. aus op. 8 I, wo bei einer unison fortissimo absteigenden Arpeggie stets der nächsthöhere Akkordton, natürlich auch in Oktaven, dazwischen geschaltet wird.

Erscheinen die Durchgangstöne in größerer Anzahl, dann verliert der Gang sein akkordisches Gepräge, und es ergeben sich Mischformen. Die Führungen, die in thematischer Anlehnug entstanden sind, sind schon an anderer Stelle besprochen worden; hier sollen nur die freien Bildungen berücksichtigt werden. Diese Formen erscheinen in beiden Händen einzeln und gleichzeitig. Die 9. Etüde zeigte in T. 32 schon eine solche freie Führung der r. H., die durch ihre Zickzacklinie aufgefallen ist. Andere freie aus Skalen und Intervallsprüngen zusammengesetzte Führungen beider Hände unison bietet der Anfang der Fantasie op. 9 oder T. 60 ff. der Introduction aus dem „Hexameron"; dort steht ein großer absteigender Oktavengang, im FFF martellato, der aus Umspielungen des Dominantseptakkordes gebildet ist. Die umspielenden Figuren sind ganz gleichmäßig gebaut aus diatonischen und chromatischen Wechsel- und Durchgangsnoten; die einzelnen Oktavabschnitte zeigen genau das gleiche Bild, nur durch den Triolenrhythmus wird eine Abwechslung in die Akzentuierung gebracht. Bis zu welcher Kühnheit Liszt in dieser Weise geht, zeigt ein großer Gang der l. H. in T. 117 aus „Vallée d'Obermann". Dieser Gang steht taktfrei als Höhepunkt eines großen Oktavencrescendos, er ist sozusagen eine Zusammenraffung aller zu Gebote stehenden Mittel; für die virtuose Behandlung der l. H. ist er sehr bemerkenswert. Zu Grunde liegt ihm der verminderte Septakkord auf gis, der in doppelter Brechung aufwärts geführt wird; anschlie-

[1]) Göllerich, S. 20.

ßend geht der Akkord in skalige Abwärtsbewegung über und läßt nur in einigen Intervallen die Harmonie durchscheinen. Der Gang ist für Liszts Klaviertechnik bezeichnend, darin läßt er alle seine Zeitgenossen weit hinter sich zurück, auch in seinen eigenen Werken hatte er sich bisher noch nicht zu einer solchen Größe aufgeschwungen; es ist dieses ein Ergebnis des arbeitsreichen Schweizer Aufenthaltes.

Die gebrochenen Oktavenformen erscheinen in derselben Weise; sie sind innerhalb derselben Richtung, entweder nach oben, was das Häufigere ist, oder auch nach unten gebrochen. Eine Ausnahme davon bildet ein unisoner, auf gebrochener Akkordik absteigender Gang in T. 99 des Manuskript gebliebenen „Concert-Stücks für 2 Klaviere", dessen Oktaven in beiden Händen in gleicher Richtung abwechselnd auf- und abwärts gebrochen sind, wie es in derselben Form Hummel im h-moll-Konzert op. 89, allerdings nur in der r. H. bringt. Im Anschluß an diese gebrochenen Oktavenformen sei noch eine besondere Form erwähnt, die bei Liszt sehr häufig erscheint, nämlich das Aneinanderfügen von gebrochenen Oktaven in anschließenden Oktavlagen im Sinne der Brechung. Diese Form ist besonders häufig in seinen großen Opernfantasien aus der Mitte der dreißiger Jahre, sie steht vor allem in der r. H.; als Beispiel für all diese Formen, die in beiden Händen erscheinen, diene T. 171 aus op. 5, II, wo die r. H. in einer Sechzehntel-Linie zu akkordischem Tremolo der l. H. nacheinander die Oktaven bringt: f—f′, f′—f″, f″—f‴, f‴—f⁗, also 4 mal hintereinander aufsteigt. Diese Spielmanier ist kein Eigentum Liszts, sie findet sich auch in der zeitgenössischen Literatur, z. B. bei Czerny im „Hexameron" u. a.; Liszt erweitert sie nur in seiner kühnen Weise. Eine andere Form dagegen darf auf seine Rechnung gesetzt werden, nämlich die Erweiterung der einfachen Oktave zur Doppeloktave. In klanglicher Erweiterung der einfachen Form greift er die nächsthöhere Oktave als 3. Oktav-Ton hinzu, wie es z. B. T. 74 aus dem 4. Satz der „Symphonie fantastique" zeigt. In Anlehnung an eine unison aufsteigende Linie der Bläser bilden sie deren klaviermäßige Umdeutung, für die die einfache Oktave nicht mehr genügte.

Erscheinen Oktaven mit Füllnoten, dann sind es in der Regel Terzen und Sexten; die r. H. ist dabei aus klanglichen Gründen stärker herangezogen, sowohl bei skaligen, wie auch bei intervalligen Führungen. So steht in op. 13 T. 72/3 in der r. H. ein chromatisch aufsteigender Gang in aufwärts gebrochenen Oktaven mit großen Terzen, in 32/steln über 2 Oktaven ansteigend. Innerhalb gegriffener Oktaven stehen Terzen im T. 141 aus op. 5 I und Sexten in T. 151 desselben Stückes; in beiden Fällen handelt es sich um skalige Fortschreitungen der r. H. Intervallige Führungen bringt

T. 263 aus op. 8 I, dort erscheint das Thema in der r. H. in Oktaven mit Füllnoten, und zwar zuerst Terzen, dann Sexten. Die linke Hand bringt in T. 97 aus „Lyon" eine auftaktig aufsteigende diatonische Sextole mit Sexten. Einen großen doppelhändigen Gang bringt T. 43 ff. der 4. Paganini-Etüde. In freier diatonischer Sekundrückung steigt dort FF con bravura eine parallele Oktavenlinie ab, rechts mit füllenden Sexten, links als Spiegelbild mit Terzen; jede 2. Oktave ist, in beiden Händen gleichzeitig, 2 mal angeschlagen. Solche Kadenzen hatte man früher nicht gekannt, auch im Original bei Paganini stehen sie nicht; sie sind eine eigene Erfindung Liszts. Ein Beispiel für intervallige Fortschreitungen beider Hände gibt T. 171 der 8. Etüde, wo eine große Ueberleitungskadenz in kleinen parallelen Arpeggienwellen steht, rechts mit kleinen Terzen, links mit großen Sexten, also auch hier Symmetrie, allerdings in einer unbequemeren Lage.

Genau wie Akkorde erscheinen auch Oktaven zu Vibrato-Führungen zusammengestellt; ihre Behandlung ist dieselbe wie die der akkordischen Formen. In der zeitgenössischen Klavierliteratur sind sie oft vertreten, Kalkbrenner z. B. in der „Effusio" op. 68, Moscheles im Rondo op. 85, u. a. zeigen ihre Anwendung. Liszt verwendet sie als Ein- und Ueberleitung zu andern Bewegungsformen. In dieser Weise steht ein Oktaven-Vibrato in der r. H. als Beginn des Nocturne op. 10 II oder in T. 179 aus „Obermann" als Einleitung des großen Vibrato-Schlußsatzes. Als Ueberleitung einer Bewegung zu einer andern steht es in T. 73 der 4. Etüde, und in op. 11 T. 325/6 leitet es mit der Bezeichnung „vibrato" in der l. H. solo zu einem neuen Abschnitt über. Ferner gibt es die Folie für die Bewegung der andern Hand, wie dies in der Klavierübertragung des „Erlkönig" von Schubert in der r. und in T. 121 ff. der 7. Etüde in der l. H. der Fall ist. Zuweilen erscheinen beide Bewegungen in einer Hand zusammengezogen und das Oktaven-Vibrato bildet gewissermaßen den Rahmen, innerhalb dessen die Melodie gebracht wird; in dieser Weise steht es in der r. H. in T. 105 ff. der 5. Paganini-Etüde oder in T. 108 ff. der 7. Etüde als unisones Oktavenvibrato im FFF, in das eine akkordische Linie eingefügt ist.

6. Sprungtechnik.

Ein Gebiet, das Liszt durch manche Kühnheiten erweitert hat, ist die Sprungtechnik. Das virtuose Klavierspiel hat Sprünge als Effektmittel sehr geschätzt und häufig angewandt; Beethoven z. B. in op. 106, Wölfl und mit ihm die ganze Virtuosengeneration bringen sie in verschiedenen Formen. Liszt hat schon als Knabe das Effektvolle dieser Technik geliebt; gelegentlich einer Erwähnung

seiner ersten, vor 1821 fallenden Bekanntschaft mit Beethovens Hammerklavier-Sonate äußerte er: „Trotz ein paar Maulschellen setzte ich heimlich die Zerstückelung meiner Lieblingssonate fort. Namentlich der Baßsprung b—d und dann auf f entzückte mich aufs höchste[1])". So zeigen auch seine Jugendwerke eine häufige Anwendung dieser Technik. In den Werken dieser Periode vollends erscheint sie in den verschiedensten Formen, sowohl bei Einzelsprüngen als auch bei Sprungfolgen. Als Sprung gilt hier nur ein Intervall, das größer als eine Oktave ist.

Einzelne Sprünge erscheinen in sehr vielen Fällen als Abschluß einer Bewegung; in dieser Weise greift in T. 295/6 aus op. 9 die r. H. die obere Oktave des letzten Tones nach; diese Manier kann man bei Liszt sehr oft beobachten, besonders als Abschluß von rechtshändigen Trillern, z. B. in T. 132 aus op. 5 II. Diese Sprünge mit Einzelnoten als Ausgang einer meist absteigenden Bewegung sind schon bei den zeitgenössischen Virtuosen gegeben, wenn z. B. Wölfl in der 8. Variation seiner Sonate op. 41 als Abschluß einer kleinen absteigenden Arpeggie der r. H. diese in die zweithöhere Oktave des letzten Tones springen läßt; ähnliche Formen bei Moscheles u. a. Bei Liszt erscheinen in dieser Art Undezimensprünge aufwärts in Einzeltönen; in T. 160 aus op. 2 wiederum springt die r. H., mit einem aufsteigenden Oktavengang bis zum a''' gelangt, hinunter zum a. In T. 48 der 5. Etüde springt die l. H., während die r. pausiert, als Abschluß einer doppelhändigen Passage in die zweittiefere Oktave des Schlußtones, sie steht also der r. H. hierin nicht nach. Dieses Abschließen mit einem Einzelton findet sich auch ganz am Schluß eines Stückes, gewissermaßen als Punkt hinter dem Schlußakkord; in T. 143 der „Fleurs" Nr. 9 springt so die r. H. von einem Schlußakkord in hoher Lage (h'') mit einem Einzelton solo in den Baß zum Grundton G; in ähnlicher Weise ist die r. H. am Schluß der Einleitung der 2. Paganini-Etüde geführt. Häufig springen die Hände am Schluß einer Bewegung in eine andere Lage, um dort eine neue Bewegung zu beginnen; das kann sowohl nach oben wie nach unten geschehen; das letztere ist in T. 114 der 5. Etüde für die r. H. und in T. 15 der 8. Etüde für beide Hände der Fall. Einstimmige Einzelsprünge entstehen auch dann, wenn einzelne Töne einer Figur in eine andere entferntere Lage versetzt erscheinen; ein Beispiel gibt dafür op. 11 T. 144, dort ist die erste und letzte Note einer gebrochen-akkordischen Viererfigur der r. H. Melodieträger, und die beiden übrigen Noten stehen darunter in Intervallen, die bis zur Tredezime reichen. Die gleiche Figur findet sich auch in den „Alexander-Variationen" op. 32 von Moscheles. In T. 28 der

[1]) A. Göll. S. 159.

3. Paganini-Etüde u. a. steht eine in der l. H. häufig erscheinende Form, daß nämlich von einem Akkord in der Mittellage in dessen Ton in einer tieferen Oktave gesprungen wird, um das Mitklingen des Basses zu erreichen. —

Einzelsprünge in Oktaven tragen stets Akzentcharakter; z. B. wenn sie bei einer Oktavenmelodie der r. H. plötzlich in der zweithöheren Oktave erscheinen, wie in T. 204 aus op. 8 I, oder in T. 122 ff. aus op. 5 I in beiden Händen gleichzeitig in den äußeren Lagen. Oft haben auch sie eine bevorzugte Stellung als Abschluß einer Bewegung, so in T. 159 aus op. 2 in der l. H. nach einer aufsteigenden Oktavenarpeggie als Sprung über 2 Oktaven abwärts, oder in T. 296 aus op. 8 II in beiden Händen als Abschluß einer unison chromatisch aufsteigenden Skala aufwärts. In rein begleitender Weise zur r. H. springt die l. in T. 120/1 aus „Obermann" mit Einzeloktaven aus dem Baß in den Diskant und zurück; das Intervall beträgt dabei fast 3 Oktaven: c—a″. Auch als Lagensprung treten Einzeloktaven auf; so springt die l. H. in op. 2 T. 242 aus der Diskantlage in den Baß zurück auf A i s Ais, um dort einen Teil des Themas in Oktaven zu bringen. Dieses Zurückgreifen der l. H. in ihre Normal-Lage ist sehr häufig anzutreffen. Die bei den einstimmigen Formen beobachtete Erweiterung einer Figur kehrt hier in Oktaven, wenn auch mit kleinen Varianten, wieder: in T. 57 aus op. 2, das an Sprüngen sehr reich ist, springen beide Hände in Erweiterung einer thematischen Figur in die untere Oktave und zurück in die darüberliegende. —

Akkordische Sprünge sind in derselben Weise behandelt. Als Akzentakkorde springen z. B. in T. 108 ff. aus „Obermann" beide Hände mit unisonen Akkorden jedesmal am Taktanfang aus einer Bewegung in tiefer Lage in die hohe hinein. Am Schluß einer Passagenbewegung steht häufig ein Akkordsprung in die der Passagenrichtung entgegengesetzte Lage geführt; in op. 7 T. 2 z. B. in beiden Händen nach einer großen Aufwärtspassage zurück in die Mittellage, oder in T. 4 aus op. 8 I nach einem Abwärtsgang in die zweithöhere Oktave, ebenfalls mit vollen Akkorden in beiden Händen. Desgleichen erscheinen akkordische Sprünge auch als Lagenwechsel; so springt die r. H. in T. 88 aus „Lyon" von einem Akkord-Vibrato in der hohen Lage (f‴″) 3 Oktaven hinab zum f′, ebenfalls als Akkord, um dort eine akkordische Aufwärtsbewegung zu beginnen; oder eine mehrstimmige Passage wird auseinandergerissen und auf verschiedene Lagen verteilt, etwa in T. 10 ff. der 8. Variation aus der 6. Paganini-Etüde, wo Sextengänge plötzlich mitten heraus in die zweithöhere Oktave versetzt werden, wobei sie gleichzeitig die Bewegungsrichtung ändern. Häufig erscheint der Schlußakkord in einer

andern Lage als die abschließende Bewegung selbst; als Beispiel für solche sehr oft anzutreffenden Fälle diene T. 5 des „Preludio" zur 1. Paganini-Etüde und ebenso ihr Schluß: beide Hände springen dort aus dem tiefen Baß, wohin sie eine Passage hinabführten, mit einem unisonen Oktavakkord sforzato in den hohen Diskant (g''''). Einzelne Sprünge, die beide Hände beim Uebergreifen über die andere ausführen, sind schon im 4. Abschnitt dieses Kapitels behandelt worden.

In dem Aneinandersetzen von Sprüngen zu ganzen Folgen zeigt sich die Lisztsche Virtuosität in ihrer überragenden Größe; in der Erfindung kühner Kombinationen steht Liszt innerhalb des zeitgenössischen Klavierspiels unerreicht da. Einzelne Formen übernimmt er allerdings aus diesem, z. B. das allmähliche Erweitern des Sprungintervalls von einem feststehenden Ausgangston aus, wie es Beethoven im 1. Satz der Sonate op. 106 in beiden Händen bringt, und wie es alle Virtuosen als stehende Wendung zeigen; diese Form ist gewöhnlich einstimmig geführt. In dieser Weise bringt sie auch Liszt an mehreren Stellen, oft als Abschluß einer Kadenz, so in op. 13 T. 47, hier aber nicht mit größer, sondern kleiner werdenden Intervallen: die r. H. steigt vom b''' chromatisch abwärts, dazwischen jedesmal zum c'' herabspringend. Ebenso ist aber auch das Gegenteil vertreten, daß nämlich das Sprungintervall ständig wächst, so in T. 25/6 der Nr. 8 der „Fleurs". Mischformen dieser Spielweise entstehen da, wo die veränderlichen Töne eine Melodie bringen, wie es in T. 69 ff. aus op. 12 in der r. H. der Fall ist. Ohne melodische Bindung erscheint diese Form in T. 29 ff. der 5. Etüde in der l. H., die bei einem festbleibenden oberen Ton (f') mit der Außenseite der Hand (5. Finger) hin und her springt, dabei von der None bis zum Intervall von 2 Oktaven skalig und intervallig durch 8 Takte auf- und absteigend. In dieser die andere Hand begleitenden Weise erscheinen besonders mehrstimmige Formen. Gebrochene Dezimen-Gänge, wie sie Liszt etwa in T. 294 ff. aus op. 10 III als dauernde Dezimen und Undezimensprünge in der r. H. durch 12 Takte hindurch erscheinen läßt, gehören ebenfalls zu den Gemeinplätzen des damaligen Klavierspiels, Hummel z. B. bringt sie in der Sonate op. 38. Dasselbe läßt sich von einer andern Form behaupten, die des öfteren begegnet. Es handelt sich dabei darum, daß bei Arpeggien mit nachgeschlagenem nächsthöherem oder -tieferem Akkordton dieser selbst in eine weitere Oktavlage versetzt wird. Auf diese Weise entstehen Sprungfolgen, die ihrer pianistischen Ausführung wegen hierher gehören, auch wenn sie nicht so sehr virtuos gewertet sein wollen. Formen dieser Art finden sich bei Czerny im „Hexameron", bei Herz in op. 21, u. a.; als Beleg für ihr Erscheinen bei Liszt diene T. 71 ff. aus „Lac de Wallenstadt". Eine besondere Form einstimmiger Sprungfolgen ist schon früher erwähnt worden,

nämlich das Versetzen von Einzeltönen in die verschiedenen Oktavlagen. Beide Hände sind an dieser Form in gleicher Weise beteiligt. Die r. H. bringt am Schluß von Nr. 8 der „Fleurs" den Grundton as von as′ bis as′′′′ in dieser Weise aufsteigend (zuletzt als arpeggierte Oktave); in der l. H. steht in T. 58 der 11. Etüde als Schluß linkshändiger Arpeggienwellen im ppp die Versetzung des Grundtones dieser Arpeggien (Dominante in Es-Dur) in die höheren Oktaven 5 mal, zuerst von der l. H. dann freilich von beiden Händen abwechselnd und zuletzt von der r. allein. Wenn beide Hände in unisonen Oktavversetzungen geführt sind (rechts in der höheren Oktave), greift Liszt zu doppelten Oktavversetzungen in die zweitnächste Oktave, da die nächste schon von der andern Hand gebracht wird. In dieser Weise ist der Abschluß einer Kadenz in T. 29 des „Tema"-Satzes aus dem „Hexameron" in mehrfacher Welle geführt, rechts gegen links dabei noch nachschlagend; Formen dieser Art sind Liszts Eigentum. Die meisten Anregungen für die Entwicklung seiner Sprungtechnik erfuhr Liszt wohl durch das Spiel Paganinis, und so weisen denn auch seine Paganini-Etüden Sprungfolgen von unglaublicher Kühnheit auf. Akkordzerlegungen erscheinen nicht mehr in der gewohnten Weise, sondern jeder Ton wird in einer andern Oktavlage gebracht; die Hand steigt dabei in großen Wellen auf und nieder. Als Beispiel dafür möge T. 11/12 in der 9. Variation der 6. Paganini-Etüde dienen. Einstimmige Sprungfolgen von dieser Kühnheit waren jener Zeit etwas Unbekanntes. —

Reine Oktavensprünge erscheinen als Verstärkung schon bekannter einstimmiger Formen. Zunächst werden die Sprungfolgen mit wachsendem bezw. abnehmendem Intervall bei fester Basis auch in Oktaven gebracht. So springt die l. H. in T. 122 aus „Obermann' als Abschluß eines „sempre FFF"-Satzes auf der harmonischen Grundlage des verminderten Septakkordes auf ais, von dessen Septime g′ g″ angefangen, die Akkordtöne abwärts, dazwischen aber jedesmal den Grundton Ais Ais berührend; eine ähnliche Figur, aber in beiden Händen von einer festen oberen Oktave chromatisch abwärts steigend, steht in op. 9, T. 126/7. Eine zweite Form von Oktavensprüngen steht in T. 465/6 aus op. 11 in der l. H. als wellenförmige Oktavversetzungen. Damit ist ihr Vorkommen erschöpft; in der r. H. kommen reine Oktavensprünge nicht vor. Rein-akkordische Folgen daegegen sind in beiden Händen gleichmäßig anzutreffen. Sie entstehen ebenfalls aus Oktavversetzungen einzelner Akkorde, so z. B. in T. 34 ff. der 6. Etüde als Begleitung zu Arpeggienwellen der r. H. Gehen beide Hände gleichzeitig in diesen Formen, dann sind die Sprünge noch kühner: in T. 56 der 6. Etüde bringen beide Hände als Oktavversetzungen vollgriffiger Akkorde unisone Wellen in Auf- und Abstieg. Mit solchen

parallelen Oktavversetzungen geht Liszt bei großen Höhepunkten gern über die ganze Klaviatur, wie es der Schluß der 4. Paganini-Etüde in der 2. Version zeigt. Alle solche Formen sind dem Klavier erst durch Liszt erschlossen worden; vor ihm sind sie nirgends zu finden. Ebenso wie einstimmige und Oktaven-Formen können auch akkordische Sprungfolgen mit wachsenden Intervallen bei fester Basis auftreten, T. 101 ff. aus „Tells Kapelle" bietet dafür ein Beispiel; die r. H. springt dort im FF molto energico mit Oktavakkorden aus einer festbleibenden Grund-Lage in aufsteigenden Akkordlagen bis zur Terz über der 2. Oktave hin und her. In T. 65 ff. aus op. 5 II bringen beide Hände innerhalb dieser Form eine Folge von akkordischen Sprüngen, die in parallelem Aufstieg bis zur 3. Oktave gehen. Außer diesen einer bestimmten Form angehörenden Folgen finden sich auch freie Sprungfolgen, die gewöhnlich eine Begleitungsform zur andern Hand sind; es handelt sich dabei um ein gleichmäßiges Hin und Her mit oder ohne gleichzeitige Rückung. In der Hauptsache sind sie in der l. H. zu finden, wie in T. 225 ff. aus op. 5 I. Der tiefe Akkord beschränkt sich gewöhnlich auf die Oktave, oder es steht statt seiner nur ein Einzelton, wie in op. 5 I T. 254.

Solche Mischformen zwischen den verschiedenen „Besetzungen" sind nun sehr häufig anzutreffen, der Bau selbst bleibt dabei stets regelmäßig. In T. 198 ff. der 10. Etüde steht so in der r. H. im FFF sempre marcatissimo zu linkshändiger Akkordik eine Folge von Oktavensprüngen in absteigenden Oktavversetzungen, zwischen die jedesmal die nächsttiefere Oktave als Einzelton dazwischengesetzt wird. In dieser Mischform steht in T. 331/2 aus op. 2 eine bekannte Form, nämlich das Springen mit wachsenden Intervallen bei fester Basis. Diese liegt hier als Rahmen-Oktave in beiden äußeren Lagen, Gis Gis und e'''' und e''''. Von dieser Basis springen beide Hände auf den einzelnen Tönen des Dominantseptakkordes in A-Dur in Gegenbewegung nach innen, bis zum Intervall der Tredezime, links sogar bis zur Doppeloktave. Parallele Akkordsprünge mit Einzeltönen bezw. Oktaven stehen sehr häufig bei pathetischen Deklamationen; ein solcher Fall steht in T. 41 ff. der 7. Etüde, wo beide Hände die Melodie, natürlich im fortissimo in der Mittellage bringen, rechts als Einzeltöne, links als unisone Oktaven, und dazwischen die bekannten Füllakkorde in einer höheren Lage greifen. Es braucht sich aber bei dieser letzteren Art nicht immer nur um große Melodieführungen zu handeln, die Bekanntschaft mit Paganinis Spiel hat ihn gelehrt, diese Spielweise auch bei schnellem Tempo als Klang-Kontrast anzuwenden; mit welcher Virtuosität er dabei zu Werke ging, zeigt sehr gut T. 14/15 aus der 2. Version der 4. Paganini-Etüde, wo beide Hände in dieser Weise in Sechzehnteln und in schnellstem Tempo bis zur 3. Oktave herauf- und herunter-

springen. Lag hier noch eine kleine Melodie in der Mittellage zu Grunde, so geht er in T. 13 ff. der 11. (letzten) Variation aus der 6. Paganini-Etüde vor dem Einsetzen der Coda mit derselben Spielform ganz frei um und nimmt nur harmonische Rücksichten, wenn er z. B. einen vollakkordischen Gang von verminderten Septakkorden so absteigen läßt, daß er jedesmal einen Akkordton in einer tieferen Oktavlage, rechts als Einzelton, links als unisone Oktave, dazwischengreifen läßt. Eine ganz freie typisch Liszt'sche Art der Sprungbehandlung besteht darin, daß er durch gemischte Sprungfolgen jeder Art nur eine klingende Fläche schaffen will. Solche Sprünge stehen bei großen Aufschwüngen und steigen aus dem tiefsten Baß in den höchsten Diskant auf, selbstverständlich bei großen Stärkegraden. Als Beispiel für diese Art, die sich schon in seinen Jugendwerken kund tat, und zwar als Einleitung zum Impromptu op. 3, mag hier der Beginn der 7. Etüde gelten, der mit dem Anfang jenes Jugendwerkes eine merkwürdige Aehnlichkeit aufweist. Befindet sich Liszt mit all diesen Formen auf ureigenstem Gebiet, so mag abschließend noch ein Fall angeführt werden zum Beweis dafür, daß er sich nicht scheute, die Leistungen anderer, sofern sie ihn interessierten, anzuerkennen und zu übernehmen; so steht in T. 126 ff. der 5. Paganini-Etüde in der r. H. eine Form, in der die Hand 2-stimmige „Sprünge" innerhalb eines Oktavumfangs ausführt; dieselbe Form findet sich fast wörtlich in Hummels Septett op. 74; Paganinis Original gibt dafür an dieser Stelle kein Vorbild.

7. Passagenspiel.

a) einstimmig.

Das Passagenspiel hat bei Liszt nicht dieselbe Bedeutung, die ihm bei den Vertretern der brillanten Schule zukam. Während dort die Passagen das eigentliche virtuose Spiel darstellten, hat Liszt daneben andere Formen zu gleicher Bedeutung herangezogen; dabei weisen seine Passagen aber trotzdem reichere Formen auf, als es vor und um ihn der Fall war. Das zeigen in erster Linie seine freien Passagenformen, sowohl die ein- wie auch die mehrstimmigen; bei Arpeggien und Skalen war er schon durch die vorgeschriebene Form gebundener, wenn er auch hierin einige Veränderungen im Bau brachte.

Verhältnismäßig wenig erscheint das Skalenspiel gepflegt. Während in der Spieltechnik der älteren Richtung, etwa bei Mozart, Clementi und ihrem Kreis, das Skalenspiel zum notwendigen Rüstzeug gehörte, lehnte die junge Generation eines Schumann und Liszt im Anschluß an Beethoven die Skala, vor allem die diatonische, als zu ausdrucksarm und nichtssagend ab. Liszts ganze Natur war nicht

dazu geneigt, Skalenreihen mit eleganter „delicatezza" dahinperlen zu lassen, sein Sinn war mehr auf große Klangwirkungen bedacht, Skalen erschienen ihm dazu wenig geeignet. Deshalb fehlen sie aber bei ihm nicht; nur erscheinen sie mehr als „stehende Wendungen" immer wieder an ganz bestimmten Stellen. So stehen sie sehr oft, und zwar als chromatisch aufsteigende Skalen von mehr oder weniger großem Umfang, als Erweiterung und Abschluß eines gehaltenen Trillers; in dieser Weise steht in der r. H. eine chromatisch 2. Oktaven aufsteigende Skala als Abschluß eines Trillers derselben Hand in T. 67 aus op. 8 I. Dieselbe Form erscheint auch unison von beiden Händen ausgeführt in T. 275 aus op. 8 II nach einem doppelhändigen „tempestuoso"-Triller im Baß chromatisch aufsteigend. Zuweilen beschränkt sich diese Erweiterung nicht nur auf die einfach aufsteigende Skala, sondern es schließen sich an den Triller gleich ganze Wellen an, wie es in op. 13 T. 72 in der r. H. der Fall ist; die Wellen nehmen dabei crescendierend an Ausdehnung ständig zu; auch diese Form erscheint als unisone doppelhändige Führung, wie in T. 108/9 aus op. 11. Wie ein Triller, so kann auch ein einzelner Akkord den Ausgang für eine solche Skalenbewegung bilden; in T. 290/1 aus op. 10 II steht als Fortführung eines gehaltenen doppelhändigen pp-Akkordes in der l. H. solo eine perdendosi in Achteln chromatisch absteigende Skala. Ein Beispiel für eine erweiterte Form dieser Art gibt T. 4 des Preludio aus der 1. Paganini-Etüde, der im Anschluß an einen tiefen Akkord (G B G) eine chromatisch 2 Oktaven aufsteigende 32/stel-Welle in Sextenabstand der Hände gibt, die in den Ausgangakkord wieder einmündet. Gegenbewegung der Hände erscheint bei einer ähnlichen Veranlassung in T. 37/8 der 5. Variation aus dem „Hexameron": an einen Akkord schließt sich auf einem gewissen Höhepunkt im FFF con strepito, mit Pedal, eine chromatische Skala in Gegenbewegung nach innen an; sobald aber beide Hände Oktavabstand erreicht haben, geht die l. H. mit der absteigenden r. unison mit der tieferen Oktave mit. An einem einzelnen Baßton schließt sich ebenfalls eine Welle, nur von kleinerem Umfang und pianissimo, in T. 84/85 aus op. 8 I an, und zwar in der l. H. solo. Skalige Formen erscheinen aber auch als Abschluß einer ganzen Bewegung; in T. 259 aus op. 9 handelt es sich um eine Kadenz, die in eine unison chromatisch aufsteigende Skala ausläuft. In T. 386 desselben Stückes wiederum bildet eine chromatisch absteigende Skala der r. H. solo die Fortführung einer bis zum FFF gesteigerten Oktavenmelodie derselben Hand; die Skalenfigur steigt hier auf einer Fermatenpause der l. H. ab und endet in eine Doppelschlagfigur mit anschließendem Septimensprung h'—as''. Dieser Septimensprung, vor den noch der Grundton h vorschlagsmäßig davorgesetzt erscheint, ist eine für solche Stellen typische Schlußformel Liszts. Als Schluß-

steigerung schließt sich in T. 109/10 der 3. Paganini-Etüde an einen Oktavengang im FFF noch eine in Gegenbewegung nach außen steigende chromatische Skala an. Skalen haben dann weiterhin auch überleitende Funktion. In op. 9 T. 504 leitet so eine diatonische aufsteigende Skala der r. H. zu den einzelnen Wiederholungen des Themas über; diesmal in festem Rhythmus zur l. H. Solche überleitende Skalen vermitteln oft, wie auch hier, den Uebergang zu einer andern Lage, sei es um dort das Thema weiterzuführen, oder in eine freie Passagenbewegung überzuleiten, wie in T. 13 der 1. Etüde; die Skalen zeigen dabei chromatischen, diatonischen und auch gemischten Bau und sind stets aufsteigend. Des öfteren steigen Skalen zu einem Akkord in hoher Lage auf; T. 581 aus op. 10 I zeigt in dieser Weise eine diatonische Skala in der r. H., die im FF strepitoso nach einer ganztaktigen Pause bei linkshändigem Akkord-Vibrato zum Schlußakkord hinaufstürmt. Ganz im alten brillanten Sinne bildet eine diatonisch 4 Oktaven aufsteigende unisone Skala in T. 45 ff. des Finale aus dem „Hexameron" die Ueberleitung zu dem Einsatz des Tutti. Eine von Liszt vielfach gebrauchte Anwendung kleiner stets chromatisch aufsteigender Skalen ist ihre Anwendung als erweiterter Auftakt, wie er sie genau so auch in Oktaven führt; eine solche Anwendung zeigt etwa T. 208 der „Cloches de Genève" in der r. H. innerhalb des Themas. Den auftaktigen Charakter behalten sie auch dann, wenn die Skala eine größere Ausdehnung zeigt, so etwa in T. 24 aus op. 11 in der l. H. solo nach einer Fermate als 14/er-Figur aufsteigend, oder als unison diatonisch 2 Oktaven im FFF aufsteigende Skala in op. 2 T. 167 als Auftakt zum Finale, und weiter in T. 333 als Einleitung des Schluß-Presto sogar über 3 Oktaven unison aufsteigend. Weiterhin erscheinen Skalen in der einen Hand auch als einfache Begleitformen zur andern Hand; in op. 9 T. 306 ff. bringt die l. H. das Thema und die r. steigt dazu als Begleitung die g-moll-Skala taktweise wechselnd auf und nieder. Dasselbe ist in T. 315 ff. mit vertauschten Rollen in der l. H. der Fall, in der das Erscheinen solcher begleitenden Skalen häufiger ist. Diese Art der Behandlung zeigt schon die Verwendung von Skalen als Kontrastmittel, um beide Hände einander gegenüberzusetzen; z. B. geht in der l. H. eine Skala hinab, während die r. akkordisch aufsteigt, so in T. 71/2 aus op. 5 I, eine Form, die Liszt auch in späteren Werken, etwa der Franziskus-Legende Nr. 2, als klangmalendes Mittel verwendet hat. Eine weitere Anwendung von Kontrast-Skalen zeigt die 2. Paganini-Etüde; dort wechseln kürzere Skalen in geschwindem Zeitmaß mit einzelnen Akkordschlägen in einer andern Lage ab, T. 6 ff. in der r., und T. 10 in der l. Hand. Solche Einschaltungen von kürzeren Skalen in eine akkordische Bewegungsform sind sehr häufig; so stehen in T. 7 ff. der 8. Etüde in beiden Händen kleine diatonisch auf- und absteigende

Fünferfiguren zwischen Akzentakkorde eingeschaltet. Das Arbeiten mit kleinen Skalenteilen ist für Liszt charakteristisch. Die 5. Paganini-Etüde bringt in dieser Weise das Hineinwerfen kleiner und kleinster Skalenteilchen in die verschiedensten Lagen, entweder von beiden Händen einzeln oder auch zusammen. Vereinzelte chromatische Skalenteilchen erscheinen zuweilen im Baß, so in T. 1 ff. aus op. 11 als kurze chromatisch aufsteigende Skalen (dramatico) innerhalb ruhiger akkordischer Führung. Diese kleinen Figuren, die wie grollende Vorzeichen erscheinen, kann man bei Liszt häufiger finden. Aber sie sind nicht sein ausschließliches Gut, Moscheles bringt sie in seinem C-Dur-Konzert op. 87, wenn auch nicht in dieser poetischen Bedeutung.

Das Zusammenstellen größerer skaliger Formen durch skalige R ü c k u n g e n kleinerer Figuren ist ebenfalls schon vor ihm bekannt und geübt; solche Formen finden sich allerorts, z. B. bei Kalkbrenner: Etüden op. 20, „Le Rève" op. 113 u. a. Liszt bringt solche Formen an mehreren Stellen, gewöhnlich in Kadenzen, z. B. in op. 13 T. 72; dort steht eine Solokadenz der r. H., deren 2. Hälfte chromatisch absteigende Viererfiguren in chromatischer Abwärtsrückung bilden; die Vierergruppen werden hier außerdem abwechselnd von der r. und l. Hand gebracht. Die gleiche Form wird in T. 139/40 aus op. 10 II von beiden Händen gleichzeitig ausgeführt. Mit den Rückungen verwandt ist eine andere Form, nämlich die R e i h u n g ; diese besteht darin, daß eine große Skalenlinie durch Aneinanderreihung kleinerer Skalenteile in durchlaufender Linie gebildet wird; die Reihung ist gewöhnlich nur dadurch erkenntlich, daß der Grenzton doppelt angeschlagen wird. Dieses Prinzip ist uns schon bei der Untersuchung der Oktaventechnik entgegengetreten. Hier erscheinen in T. 27 ff. der 8. Etüde als Abschluß eines Bewegungsabschnittes in beiden Händen unisone chromatisch absteigende Skalen von Oktavumfang nacheinander in den nächsttieferen Oktavlagen mit einem Akzent neu ansetzend. Die Skalen zeigen infolge dieser Bauart eine rhythmische Straffheit, die hier noch dadurch erhöht wird, daß die einzelnen Teilskalen eigentlich nur den Umfang der großen Sexte haben und die kleine Septime als staccato-Achtel angefügt ist, die Skalen infolgedessen von Akzenten eingerahmt sind. Eine von Liszt häufig angewandte Art im Bau von Passagen besteht darin, daß er die Passage nicht mit der ersten Note beginnen läßt, sondern statt dessen dafür einen im Bereich der Hand liegenden Ton setzt, den die Passage erst in der Folge bei ihrem Lauf berührt; er beginnt die Passage also gleich mit einem Kehrschwung. Wie ein Schnelläufer vor dem Start die Fußspitzen in die Erde bohrt, um beim Emporschnellen einen festen Widerstand zu finden, so setzt auch Liszt die Hand gewissermaßen auf der Tasten-

fläche fest an, um die Passage besser in die Hand zu bekommen. Ein Beispiel für diese Art bietet die 2. Paganini-Etüde T. 5 ff., wo in dieser Weise kurze diatonisch absteigende Skalen der r. H. behandelt sind. In der Regel gehen die doppelhändigen Skalenformen unison; bei Parallelbewegung ergeben sich Terzen, Sexten und Dezimen. Führungen in diesen Intervallen finden sich auch in der Klaviermusik vor Liszt, z. B. im Rondo op. 66 von Kalkbrenner u. a.; Liszt bringt in der 2. Paganini-Etüde, in T. 9, eine diatonisch absteigende Passage in Terzenabstand der Hände, in T. 16/7 eine in Dezimenabstand chromatisch absteigende Skala, aber mit gekreuzten Händen, ein bis dahin unbekannter Fall. Ein diatonischer Abwärtsgang in Sextabstand steht in T. 232 aus op. 5 II, der sich noch dadurch auszeichnet, daß er bald in Sexten, bald in Dezimen fortschreitet. Fünffingerformen in beiden Händen finden sich in der 8. Etüde am Anfang; den 1. Takt füllen dort 4 gleiche nebeneinandergesetzte diatonisch aufsteigende Fünferfiguren, die durch wechselweise Betonung verschiedener Töne in sich noch eine Melodielinie führen.

Arpeggien wendet Liszt viel häufiger an als Skalen. Als virtuose Umdeutung des Akkordes vereinigen sie dessen klangliche Vorzüge mit der Brillanz der Passage, und sind deshalb auch bei Liszt eine bevorzugte Form. Was ihre Stellung innerhalb der Komposition anlangt, kann man wieder bestimmte Anwendungsformen unterscheiden. Gemäß ihrer Herkunft aus dem arpeggierten Akkord stehen sie in erster Linie bei akkordischen Führungen als klangliche Umdeutungen derselben. So wird in T. 265 ff. aus op. 5 I das rechtshändige akkordische Thema in auf- und niedersteigenden Arpeggien ausgesponnen, während die l. H. ihre Begleitung dazu gegriffenakkordisch bringt; oder ihre Funktion als Klangerweiterung wird noch besonders betont, indem die l. H. den betreffenden Akkord jedesmal versetzt und die r. H. ihre Arpeggien erst daran anschließt, wie es in T. 13 ff. der 6. Etüde der Fall ist. Häufiger dienen sie auch nur dazu, um Einzelakkorde gegen ihre Umgebung auszuzeichnen, z. B. erscheinen sie in op. 7 T. 522 ff. im FFF in Parallelbewegung beider Hände aufwärts als klanglicher Akzent des tonischen Dreiklangs, der durch die größere Klangfläche erzielt wird, oder wie in T. 494/5 desselben Stückes in der r. H. als klangliche Vergrößerung des Dominantseptakkordes vor dem Eintritt der Tonika; diese Betonung der Dissonanz gegen ihre Auflösung ist bei Liszt sehr oft anzutreffen. Wie die Skalen, so üben auch die Arpeggien bestimmte Funktionen aus, die mit denen der Skalen ziemlich übereinstimmen. In dieser Weise steht z. B. in T. 410 aus op. 9 in der r. H. solo eine aufsteigende Arpeggie als groß ausgesponnener Auftakt bei einem pathetisch (con passione) deklamierten akkordischen Thema. Genau wie Skalen können auch Arpeggien den Abschluß einer Bewegung

bilden, etwa in op. 9 T. 172 den Abschluß eines ganztaktigen Solo-Trillers der r. H. im Baß auf B. Die Arpeggie des verminderten Septakkordes auf cis geht dort solo 4 Oktaven aufwärts und wird durch einen vollgriffigen Akkord in beiden Händen beschlossen. Der abschließende Charakter wandelt sich auch oft in einen überleitenden, und die Arpeggien dienen dann wie in T. 98 aus op. 8 II dazu, einen Lagensprung oder auch einzelne Sprünge nach oben auszugleichen (als Aufwärts-Arpeggie der r. H.), oder sie leiten zu einem neuen Abschnitt über; bei diesen größeren Ueberleitungen sind dann gewöhnlich beide Hände beschäftigt, oft in Gegenbewegung nach außen, so in op. 7 T. 287.

Eine Hauptaufgabe der Arpeggien ist ihre begleitende Funktion. In dieser Art stehen sie vor allem in der l. H. als auf- und niedersteigende Wellen von geringerem und größerem Umfang, wie Liszt sie schon in seinen Jugendwerken verwendet hatte. In den Werken dieser Periode treten sie in derselben Weise in Erscheinung, z. B. in T. 203—209 aus op. 5 I und an vielen anderen Stellen in der l. und in T. 159 ff. aus „Obermann" in der r. H. als begleitende Wellen zur linkshändigen Kantilene. Es ist dies eine Form, in der er sich sehr nahe mit Chopin berührt. Als freie virtuose Formen schließlich erscheinen Arpeggien bei Kadenzen u. a., z. B. in op. 13 T. 47.

In ihrem Bau zeigen die Arpeggien bei Liszt die größte Verschiedenheit. Dreiklangsarpeggien stehen neben Vierklangsformen, wobei man eine auffallend häufige Verwendung des verminderten Septakkordes bemerken kann. Die alte Form, daß in der Arpeggie sämtliche Akkordtöne nacheinander erscheinen, ist auch bei Liszt vertreten, so in T. 46/7 der 6. Etüde, außer vielen anderen Stellen. Sehr oft aber weisen die Arpeggien Abweichungen im Bau auf, die für die Lisztsche Technik bezeichnend sind. Zunächst erscheint eine häufige Verwendung der weiten Lage, ganz oder nur in einzelnen Intervallen. Die r. H. bringt z. B. in T. 125 aus op. 10 I kleine Abwärtsarpeggien, deren letzte Note die höhere Oktave der vorletzten ist und sich durch dieses Intervall von der übrigen Arpeggie absondert, wie es in ähnlicher Weise bei Wölfl u. a. begegnet; die gleiche Form findet sich auch in Arpeggienwellen der l. H. in T. 1 ff. der 6. Etüde. Eine häufige Form linkshändiger Arpeggien ist die, daß beim Aufstieg das Intervall zwischen der 1. und 2. Note der Arpeggie eine Sexte oder Oktave beträgt, wie es schon in seinen Jugendwerken zu finden war, und gleichfalls zum Allgemeingut seiner Zeit zählte. Die vollkommen weite Lage erscheint in T. 2 ff. der 1. Version aus der 4. Paganini-Etüde bei doppelhändigen Arpeggien, indem nämlich stets der zweitnächste Akkordton gegriffen wird. Wurden bei diesen Formen noch alle Akkordtöne gebracht, so ist mehrfach auch der Fall anzutreffen, daß einzelne Akkordtöne über-

haupt gänzlich weggelassen werden. Gewöhnlich ist es die Terz, die dieses Schicksal trifft, und die Arpeggie steigt nur auf Prim und Quinte hinauf oder hinab; in dieser Weise stehen in T. 26 ff. der „Source" in der r. H. auf- und absteigende Arpeggienwellen, die nur aus Oktavversetzungen eines einzigen Tones entstanden sind, wie es T. 76 ff. aus Nr. 5 der „Fleurs" zeigt. Dieses Beispiel steht aber vereinzelt da, sonst wird nur die Terz ausgelassen. Hierher gehört auch das Aneinanderreihen von gebrochenen Oktaven in anschließenden Oktavversetzungen oder auch einfach nur von Oktavversetzungen eines einzelnen Tones; beide Formen stehen in op. 7 T. 139 ff. in der l. H. als auf- und absteigende Wellen. Alle diese Formen sind neuartige Effektmittel Liszts, die es ihm ermöglichten, die Klaviatur in einer beträchtlich kürzeren Zeit zu durchmessen und dabei den Vorteil boten, den Klang durchsichtig zu erhalten.

Mit zu den Eigentümlichkeiten Liszts gehört die Art, in die Arpeggien Durchgangsnoten einzuflechten. Diese Durchgangsnoten, die keinen leitetonartigen Charakter zu haben brauchen, setzt er gern bei Dreiklangsarpeggien, teils aus klanglichen Gründen, teils auch nur, um Oktav-symmetrische Vierergruppen zu erhalten, also aus rhythmischen Gesichtspunkten heraus. Welche Töne als Durchgangsnoten erscheinen, ist sehr verschieden; oft ist es die Terz, vor der in beiden Richtungen Durchgänge erscheinen, wie in T. 1 ff. aus „Lac de Wallenstadt" in der l. H., oder auch in T. 91 ff. der 5. Paganini-Etüde vor dem höchsten Ton; beide Male ist das Terzenintervall zu einer Dreierfigur umgedeutet. Im letzteren Falle gewinnt der höchste Ton dadurch auch an Glanz, weil bei der geforderten großen Ausführungsgeschwindigkeit die 3 nebeneinanderliegenden Töne fast gleichzeitig angeschlagen werden. Auch Prim und Quinte weisen oft Durchgänge auf, so bringen in T. 54 ff. aus „Lac de Wallenstadt" begleitende Abwärtsarpeggien der l. H. bei Dreiklangsformen vor der Quinte die große Obersekunde und bei der Septarpeggie die kleine Obersekunde vor der Prim. Vor beiden Tönen gleichzeitig, und zwar als kleine Untersekunde, stehen Durchgänge bei rechtshändigen Arpeggienwellen im „Concert-Stück für 2 Klaviere", T. 560 ff. — Die Arpeggien können entweder kontinuierlich durchlaufen, oder sie können genau wie die Skalen auch aus einzelnen Oktavabschnitten zusammengesetzt sein; in T. 224 ff. der „Cloches de Genève" stehen in der r. H. solche Formen, bei denen die Grenztöne, die Oktaven des Ausgangstones, stets 2 mal angeschlagen werden. Um die Bewegung flüssiger zu gestalten, wird aber sehr oft als 4. Note der einzelnen Vierergruppen nicht die Oktave genommen, sondern ein dieser benachbarter Ton, z. B. in T. 230 desselben Stückes die Obersekunde der Oktave. Oder es wird der nächsthöhere Akkordton gegriffen; in T. 25/6 der 6. Variation (Chopin-Liszt) aus

dem „Hexameron" steht als Abschluß dieser Variation eine Arpeggienwelle des E-Dur-Dreiklanges in weiter Lage in aufsteigenden Oktavversetzungen, infolge der weiten Lage reicht aber jede Figur mit dem gis schon in den Bereich der nächsten hinein. Es ist interessant, diese Form, außer einem 2. Vorkommen in op. 7, gerade an dieser Stelle zu finden, in dem von Liszt zu Chopins Beitrag hinzukomponierten Schluß; genau dieselbe Form findet sich nämlich auch in Chopins eigenen Werken, und zwar als Schluß der 4. Etüde aus op. 10, die Liszt schon 1833 kannte (Brief an Hiller)[1]), während op. 7 und Hexameron" nach 1835 entstanden sind. Ob hier eine direkte Beeinflussung Liszts durch Chopin vorliegt, oder ob jene fragliche Stelle bei Chopin durch Liszts Spiel angeregt worden ist, sei dahingestellt. Solche akkordischen Ausweichungen finden sich auch bei der Umkehr von Arpeggienwellen der r. H. von der Aufwärts- zur Abwärtsbewegung; in T. 16 ff. der 1. Etüde läßt das jeweils letzte Intervall der aufsteigenden Welle einen Akkordton aus, um für den Anfangston der absteigenden Linie Platz zu schaffen; oder die Abwärtslinie wird mit einem Sprung in die nächsthöhere Oktave angesetzt, wie in T. 34 ff. der 6. Etüde. Auch das Prinzip der Rückungen erscheint im Arpeggienbau; z. B. steht in T. 59 der 6. Etüde in der r. H. eine große Linie, die nach einer Aufwärtsarpeggie in kleinen Viererarpeggien auf den einzelnen Akkordtönen absteigt. Innerhalb dieser Rückungsformen werden zuweilen auch wieder einzelne Akkordtöne ausgelassen, sei es nun in den einzelnen Figuren oder in der Fortschreitung derselben, oder in beiden zusammen. Das letztere ist der Fall in op. 7 T. 1; dort erscheint als Beginn der Fantasie in der r. H. der B-Dur-Dreiklang als Dreierfigur auf Prim und Quinte aufsteigend und benutzt innerhalb der einzelnen Figuren auch nur diese beiden Töne. Mit Vorhaltbildungen erscheinen ähnliche Formen in T. 13 der 9. Etüde; als Einleitung einer Kadenz führt dort die r. H. in kleinen absteigenden Arpeggien den des-moll-Dreiklang auf den einzelnen Akkordlagen aufwärts, aber vor den oberen Ton jeder Figur tritt noch dessen kleine oder große Obersekunde. — In ähnlicher Weise wie bei Skalen erscheinen auch Arpeggien in abgleitenden Zweierfiguren; z. B. steigt so in op. 7 T. 300 in der r. H. der Es-Dur-Dreiklang herab.

Skalige und intervallige Formen treten auch in Mischformen auf, allerdings erscheinen die skaligen Formen nur als Umspielungen und stehen auch nur am Anfang, als Doppelschlagfigur, aus der die Arpeggie emporsteigt, wie die auftaktige Arpeggie der r. H. in op. 9 T. 410, oder auf dem Höhepunkt von Arpeggienwellen als Umspielungen des höchsten Tones, so in T. 224 ff. aus „Cloches de Genève"

[1]) Briefe, Bd. 1. S. 10.

bei rechtshändigen Arpeggienwellen. Die sehr häufig erscheinende Spielform, daß Arpeggien durch einen mehrstimmigen „Griff" angesetzt werden, ist schon im 1. Abschnitt dieses Kapitels erwähnt worden. Die „Griffigkeit" macht sich auch innerhalb der Arpeggie selbst geltend, indem nämlich bei Arpeggienwellen des öfteren die auf- und absteigende Linie gesondert nebeneinandergesetzt werden, so daß der tiefste und der höchste Ton jeder Welle 2 mal angeschlagen wird, wie es z. B. die l. H. in T. 34 ff. der 11. Etüde zeigt. Erscheinen Arpeggienformen in beiden Händen zugleich, so können diese wieder in den verschiedenen Arten geführt werden, unison, parallel und in Gegenbewegung. Zuweilen finden sich in ein- und derselben Arpeggie verschiedene Formen; so steht in T. 36 aus op. 9 eine aufsteigende doppelhändige Arpeggie, die in der ersten Takthälfte unison, dann aber in Gegenbewegung nach außen geführt wird. Dieses Umkehren der l. H. kann man bei Liszt öfter beobachten.

Endlich erscheinen einstimmige Passagenformen auch in f r e i e r Art, als freie Verbindung skaliger und intervalliger Elemente. Ihr Hauptgebiet sind die Kadenzen, die solche Formen in den mannigfachsten Kombinationen zeigen. Arpeggiengänge werden erweitert, indem jedesmal ein tieferer oder höherer Akkordton nachgeschlagen wird; T. 315 aus op. 10 I bringt so in der r. H. eine aufsteigende Arpeggie mit nachgeschlagenem nächsttieferen Akkordton und in T. 506 ff. aus op. 8 II steht eine unisone Abwärtsarpeggie, bei der jedesmal der zweittiefere Akkordton eingeschaltet ist. Nach demselben Prinzip werden auch Skalen behandelt, z. B. wird in op. 9 T. 41 in eine chromatisch aufsteigende Skala der r. H. jedesmal die große Untersekunde eingeschaltet; in T. 42 aus op. 2 gehen beide Hände in Terzenabstand eine chromatische Skala hinauf, diesmal aber mit der kleinen Untersekunde als ständige Einschaltung. Durch eine reiche Verwendung der Vorhalte sucht Liszt die Passagen abwechslungsreicher zu gestalten. Durchgangsnoten haben schon die Arpeggienformen vielfach gezeigt, aber auch als Wechselnoten sind Vorhaltformen zu finden, so in T. 110 aus op. 5 II als kleine Untersekunden vor jedem Akkordton einer in der r. H. absteigenden Arpeggie. Dieselbe Form findet sich in T. 144 ff. aus op. 8 I wieder; eine unison aufsteigende Arpeggie des Dominantseptakkordes auf f zeigt dort Vorhaltbildungen, und zwar als kleine Obersekunde jedesmal vor Prim und Septime. Mitunter erscheinen diese Nebentöne nicht nur als Vorhalte vor den nachfolgenden Haupttönen, sondern sie nehmen sogar deren Stelle ein. Ein Beispiel dafür bietet eine doppelhändige Passage in T. 7/8 der 5. Etüde: zu Grunde liegt der verminderte Septakkord auf e, der in der r. H. als absteigende Viererarpeggie auf Quinte und Septime abwärts steigt; aber nur die beiden oberen Noten jeder Figur sind Akkordtöne, die beiden unteren sind jeweils

deren kleine Untersekunde, die als unaufgelöster Vorhalt anstelle der eigentlichen Akkordtöne tritt; die l. H. bringt eine ähnliche Bewegung in doppelter Akkordbrechung mit der gleichen Behandlung. Dieses Prinzip der unaufgelösten Vorhalte, das als „acciaccatura" bereits um 1700 geübt wurde (z. B. bei Bach: Großes Präludium C-dur für Orgel, Chromatische Fantasie etc.), ist für die Erkenntnis des Lisztschen Klavierklanges sehr wichtig, denn auf ihm beruht z. Teil die eigenartige Klangwirkung seiner Passagen, die von der bis dahin bekannten so gänzlich abweicht.

Häufig werden freie Passagenformen durch Umspielungen einzelner Töne gebildet. Die Passagen sind gewöhnlich harmonisch fundiert, und dieses harmonische Gerüst wird nach einer bestimmten Weise ausgefüllt. In dieser Weise werden in T. 166 aus op. 7 die einzelnen Töne einer in der r. H. absteigenden Arpeggie des Es-Dur-Dreiklangs durch die Unter- und Obersekunde umspielt. Solche Umspielungen bei gebrochenen Akkordformen sind überaus häufig anzutreffen, sowohl in der r. wie in der l. H.; das Verhältnis der Sekunden ist dabei in der Regel so, daß die Untersekunde klein und das Intervall der Obersekunde groß ist; z. B. in T. 13 ff. aus op. 10 III u. a. Eine andere Passagenform wird durch Rückungen einzelner Figuren erreicht, die entweder in skaligen oder intervalligen Rückungen zu einer größeren Linie aneinandergereiht werden. In T. 147 ff. des „Duo" stehen in der r. H. chromatisch aufsteigende Dreierfiguren in chromatischer Abwärtsrückung zu einer großen 32/stel-Linie zusammengezogen. Beide Bewegungsrichtungen können auch die gleichen sein, z. B. aufsteigend, wie es in T. 85 aus op. 8 I in der l. H. mit chromatisch aufsteigenden Viererfiguren der Fall ist. Die einzelnen Figuren können dabei verschieden gebaut sein, entweder sind sie Skalenteile wie bisher, oder richtige „Figuren", etwa Pralltrillerformen, die dann in skaliger Rückung aneinandergereiht werden. So steht in T. 303 ff. aus op. 9 ein doppelhändiger diatonischer Abwärtsgang, der aus lauter aneinandergefügten ausgeschriebenen Pralltrillern in Sextenabstand der Hände gebaut ist. Ein gleicher Gang, aber mit der umgekehrten Form, also mit der (großen) Untersekunde, steht in T. 196 des „Concert-Stücks" als Cadenza im 1. Klavier, aber in chromatischer Abwärts-Rückung; der ganze Gang erhält noch dadurch eine Komplizierung, daß die ursprünglichen Dreierfiguren als Viererfiguren rhythmisiert sind. Intervallige Rückungen sind bei weitem häufiger, wie man immer wieder die Feststellung machen kann, daß Liszt den intervalligen Fortschreitungen den Vorzug gibt.

Die Figuren selbst können dabei ihren skaligen Bau beibehalten, oder selbst intervallig sein. Das letztere ist in 435 ff. aus op. 5 II der Fall; dort wird der Dominantseptakkord von B-Dur in der r. H. durch

die einzelnen Lagen des Akkordes als kleine Arpeggie abwärts geführt, aber auch nicht rein, sondern mit Nebentönen bei Prim und Septime, die z. Teil an die Stelle der Akkordtöne treten. Häufiger haben die Figuren eine skalige Form, z. B. in T. 153 aus op. 5 I, wo von der r. H. chromatisch absteigende Vierergruppen auf den einzelnen Akkordtönen des verminderten Septakkordes auf g hinaufgeführt werden.

Oft werden die Figuren in anschließenden Rückungen geführt, wobei dann eine mehr oder minder kontinuierliche Linie entsteht. In dieser Weise steht in T. 248 aus op. 10 I in der r. H. solo eine Kadenz aus kleinen absteigenden Wellen; diese bestehen aufwärts aus einer chromatischen Viererfigur und abwärts aus einer kleinen Arpeggie, und schließen sich in Halbtönen aneinander an, so daß innerhalb jedes Oktavabschnittes 3 solcher Wellen stehen. In T. 1 ff. der 5. Etüde steigt eine rechtshändige Passage in anschließenden Viererfiguren auf. Diese selbst sind dadurch entstanden, daß zuerst die kleine und dann die große Obersekunde eines Tones nachgeschlagen werden, und auf der kleinen Obersekunde der vorhergehenden Figur anschließend steigen sie so chromatisch aufwärts. Dieselbe Form erscheint auch in op. 9 T. 337 in beiden Händen gleichzeitig, aber als vollkommenes Spiegelbild zu der eben erwähnten Abwärtsrückung. Gebrochene Formen werden zu freien Passagenbildungen vielfach herangezogen. So entsteht in T. 310 aus op. 7 eine Passagenform dadurch, daß bei aufwärts gebrochenen Formen die obere Oktave des ersten Tones orgelpunktartig stehen bleibt, während darunter eine chromatische Linie aufsteigt; es ist dies die Abwandlung einer griffigen Form, die in der Spielpraxis jener Zeit oft geübt wurde; sie findet sich z. B. in Hummels a-moll-Konzert op. 85 u. a. Gebrochene Formen erscheinen aber auch fortschreitend in Rückungen; in T. 299 ff. aus op. 8 I sind so in der r. H. abwechselnd nach oben und unten gebrochene Sexten, teils chromatisch, teils diatonisch aneinandergereiht, und in op. 7 T. 113 bringt die l. H. in dieser Form Doppeloktaven, z. B. A a a′ g′ g G. Es erscheinen in dieser Form die verschiedensten Intervalle, z. B. steht in T. 70 der 9. Etüde eine absteigende Passage in Viererfiguren, die in der r. H. aus einer abwärts gebrochenen Quarte und einer ebensolchen kleinen Terz bestehen, welch letztere durch chromatische Verengung des Quartenintervalls nach beiden Seiten entstanden ist. Auch bei diesen gebrochenen Formen erscheinen Nebentöne, indem z. B. bei abwärts gebrochenen Oktaven die obere oder untere Sekunde eingeschaltet wird, und dadurch Dreierfiguren entstehen, wie in T. 47 der 10. Etüde oder T. 230 ff. der „Cloches de Genève". Die Oktavversetzung einzelner Figuren wird auch des öfteren als Mittel zum Passagenbau verwendet. Die Urform bilden dabei skalige Rückungen,

die durch das abwechselnde Verteilen auf die verschiedenen Oktavlagen eine größere Bewegungsfreiheit erhalten. Als Beispiel für diese Form diene T. 16 der 10. Etüde, wo in dieser Weise eine pralltrillerartige Dreierfigur der r. H. skalig absteigt. Diese Technik ist keine Erfindung Liszts, denn sie findet sich genau in derselben Weise in T. 80 aus dem 3. Teil des Septett op. 74 von Hummel, das zu Liszts Lieblingsstücken seiner frühen Zeit gehörte.

b) mehrstimmig.

In vielen Fällen erscheinen Passagen mehrstimmig geführt; besonders ist dies bei Arpeggien der Fall. So findet sich in T. 94 aus op. 5 II in der r. H. eine derartige Aufwärtsarpeggie des B-Dur-Dreiklangs, und in T. 107 ff. aus Nr. 4 der „Fleurs" bringt die r. H. als Abschluß des Stückes sogar einen ganzen Wellenzug durchgängig 3-stimmiger Arpeggien. In T. 180 aus dem „Cloches de Genève" steht in der r. H. eine 2-stimmige Arpeggienwelle des Septakkordes der 6. Stufe in Fis-Dur, deren einzelne Griffe stets einen Akkordton auslassen und deshalb bemerkenswert sind, weil sie ein Beispiel für das Spiel auf den schwarzen Tasten geben. Die l. H. steht der r. nicht nach, in T. 57 aus op. 10 I bringt sie am Schluß eines Abschnittes eine Arpeggie, die in durchgängiger Dreistimmigkeit bis zum d'''' aufsteigt. In T. 28 ff. aus der 2. Version der 4. Paganini-Etüde treffen wir auf begleitende 2-stimmige Arpeggienwellen der l. H., die außer ihrer „griffigen" Bauart (s. o.) noch dadurch bemerkenswert sind, daß die einzelnen 2-stimmigen Griffe arpeggiert sind, obwohl die Bewegung in 32/steln geht. Schließlich gehen auch beide Hände bei solchen Formen zusammen, z. B. in T. 1 ff. aus demselben Stück als kleine Wellen in Parallel- und Gegenbewegung bei durchgehender Zweistimmigkeit. Skalige Führungen erscheinen als diatonische und chromatische Rückungen, die, soweit sie drei- und mehrstimmig sind, schon in Abschnitt 1 dieses Kapitels unter Akkordfolgen erwähnt sind. Dahin gehört z. B. ein in unisonen Septakkorden diatonisch in C-Dur in Sechzehnteln aufsteigender Gang in T. 78/9 der 5. Paganini-Etüde, oder parallele chromatische Abwärtsrückungen eines in beiden Händen 3-stimmigen Akkordes wie in op. 2 T. 349/50, die aber hier stehen, weil sie nicht als Akkordrückung, sondern als Passage empfunden werden; mit dem letzteren Gang vor allem hat Liszt seinerzeit furore gemacht. Was die pianistische Ausführung dieser Stelle betrifft, hat Liszt selbst (nach dem Zeugnis von Moscheles-Fétis in der „Méthode")[1]) alle Akkorde mit einerlei Fingersatz und steifem Handgelenk ausgeführt . Dagegen dürfen 2-stimmige Führungen hierher eingeordnet werden, z. B. in T. 60 der 2. Paganini-

[1]) Kap. 9.

Etüde ein großer kadenzförmiger Gang aus chromatisch absteigenden verminderten Septakkorden, die als verminderte Quinten auf beide Hände verteilt sind; derselbe Gang steht auch in T. 156 aus op. 11, nur bringt dort die r. H. noch dazwischen Lagenversetzungen in rhythmischer Folge.

F r e i e Bildungen entstehen dann, wenn Ober- und Unterstimme eine von einander abweichende Bewegungsform aufweisen. Ein solcher Fall steht in T. 26 ff. der 9. Etüde, wo in der r. H. eine Arpeggie aufsteigt, während darüber die obere Oktave des Anfangstones orgelpunktartig festgehalten wird, die Intervalle deshalb je nach der Bewegungsrichtung der Arpeggienlinie kleiner oder größer werden. Die gleiche Form bringt auch schon Hummel in seinem Konzert op. 85. Dieses Emporführen bei kleiner werdenden Intervallen kann man häufiger beobachten. Die obere Linie geht dabei skalig und die untere steigt intervallig an. In dieser Weise ist in T. 57 ff. der 4. Etüde von der r. H. eine Folge von diatonisch aufsteigenden Dreierfiguren in Oktavversetzungen aufwärts geführt, die einander folgenden Intervalle der Dreierfiguren sind dabei Sexte, Quinte, Terz. Die l. H. bringt diese Form besonders gern als Begleitung auf der Grundlage Tonika-Dominante-Tonika und führt die Bewegung dann zuweilen noch als Terzen weiter, wie in T. 143 aus op. 5 I. Eine eigene Form entsteht dann, wenn 4-stimmige Oktavakkorde in Zweierfiguren so gebrochen werden, daß zuerst die Oktave und dann der dazwischenliegende Griff erscheint; in dieser Form steigt z. B. in T. 198 aus dem 2. Satz der „Symphonie fantastique" ein doppelhändiger Gang aufwärts, der hier durch Zusammenziehung der Harfen- und Bläserstimmen entstanden ist. In derselben Form ist in T. 102 ff. der 6. Etüde die l. H. geführt, während die r. die umgekehrte Bewegung bringt, nämlich zuerst den Mittelgriff und dann erst die umrahmende Oktave.

Die häufigste Form der gemischt akkordischen Passage ist die, die aus kleinen, meist Viererfiguren zusammengesetzt ist, wobei jede Figur zwei Bewegungsformen enthält, eine langsame und eine schnellere, erstere als melodietragende Oberstimme. Solche M i s c h f o r m e n sind sehr häufig anzutreffen; in T. 25 ff. der 5. Etüde z. B. schreitet die Melodie in der Oberstimme auf der ersten und letzten Note jeder Viererfigur fort, und an diesen Stellen ist die untere Linie einstimmig gehalten, dazwischen aber 2-stimmig, so daß zusammen eine stete Zweistimmigkeit herrscht. Neben dieser punktierten Führung der oberen Linie ist auch der Fall sehr häufig, daß die obere Linie doppelt so lange Notenwerte aufweist wie die untere und umgekehrt, so in T. 168 ff. aus op. 2 oder in op. 7 T. 292. War bisher die Bewegung effektiv stets zweistimmig, so sind andere Formen wieder abwechselnd ein- und mehrstimmig. Führungen die-

ser Art entstehen z. B., wenn in eine mehrstimmige Führung in gewissen Abständen Einzeltöne eingeschaltet werden, so steht in T. 39 des „Duo" als freier Taktabschluß eine Solo-Passage der r. H. in diatonisch abgleitenden Zweierterzen, zwischen die aber jedesmal nach der ersten Terz jeder Zweierfigur noch deren Obersekunde eingeschaltet ist, so daß abgleitende Triolen entstehen. Der Wechsel zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit geschieht stets mit der größten Regelmäßigkeit, abgesehen von einigen Stellen in seinen Klavierpartituren, die an ein originales Vorbild gebunden sind, z. B. in der „Symphonie fantstique" V, T. 451. Unregelmäßig gebaute Figuren kennt Liszt nicht; die Symmetrie ist das Geheimnis seines Passagenaufbaus. Bei allen Passagenformen sieht er in erster Linie darauf, daß die einzelnen Oktavabschnitte genau das gleiche Bild zeigen, und auch die einzelnen Figuren bei zusammengesetzten Formen sind stets nach einem gleichen Schema gebaut, das natürlich von Fall zu Fall ein anderes sein kann.

Diese Gesetzmäßigkeit im Aufbau zeigt sich auch hier bei diesen Formen. Im vorhin erwähnten Beispiel wurden in eine mehrstimmige Bewegung Einzeltöne eingeschaltet; der umgekehrte Fall ist aber bei weitem häufiger, daß einstimmige Formen teilweise mehrstimmig ergänzt werden. Dem verhältnismäßig seltenen Erscheinen von Skalen gemäß sind auch mehrstimmige Ergänzungen derselben nur vereinzelt anzutreffen. Die einzige, einige Male erscheinende Form besteht darin, daß bei absteigenden chromatischen Skalen durch einen in bestimmten Abständen von unten oder oben dazugegriffenen Ton Zweistimmigkeit erreicht wird. Skalen dieser Art erscheinen in beiden Händen z. B. in T. 57/8 aus op. 5 I für die r. und T. 299 ff. desselben Stückes für die l. Hand. Teils skalig, teils intervallig ist eine Form in der 6. Etüde T. 6 u. a.; dort werden von der r. H. auf- oder absteigende Gänge in Zweierrepetitionen gebracht, die entweder auf der ersten oder zweiten Note jeder Zweiergruppe durch einen darübergegriffenen Ton zweistimmig ergänzt sind. Das Hauptgebiet dieser teilweisen Ergänzungen bilden die Arpeggien. Eine Art der Ergänzung, nämlich durch einen vollen Akkord am Anfang der Arpeggien ist schon gelegentlich des Akkordspiels erwähnt worden (Abschnitt 1) und kann deshalb hier übergangen werden. Hier sollen nur diejenigen Formen Erwähnung finden, die im Verlauf der ganzen Arpeggie gleichbleibend wiederkehren. Solche vereinzelte Mehrstimmigkeit entsteht dadurch, daß benachbarte Töne innerhalb der Arpeggien zu einem Griff zusammengezogen werden; meist handelt es sich dabei um eine Terz, wie in T. 277 ff. der 8. Etüde, wo bei aufsteigenden Arpeggien der r. H. Terz und Quinte in dieser Weise zu einem Griff zusammengezogen sind . Die Arpeggie steht in diesem Beispiel im dreifachen Forte, und das Erscheinen des akkordischen

Elementes bei solchen dynamischen Steigerungen ist für Liszts Spielweise bezeichnend. Die Griffe bilden keine willkürliche Erschwerung, sondern im Gegenteil eine wohlmotivierte Erleichterung der einfachen einstimmigen Formen. Sie bieten der Hand eine sichere Stütze und ermöglichen dadurch eine mühelosere Kraftentfaltung. Deshalb erscheint auch niemals der Daumen an den Griffen beteiligt, weil er von Natur aus an Kraft allen Fingern überlegen ist. Gegen ihn bedürfen die übrigen Finger einer Verstärkung, die soweit geht, daß sich zuweilen alle 4 Finger gegen den Daumen stellen. Ein Beispiel dafür bietet op. 11 in T. 263, wo in der r. H. der verminderte Septakkord auf his als 5-stimmiger Akkord, Daumen gegen die vier übrigen Finger, als Arpeggienwelle, sowohl auf- wie abwärts, erscheint. Eine andere Form der teilweisen Mehrstimmigkeit zeigt T. 46 aus op. 8 I; er läßt dort eine rechtshändige Passage im Diminuendo und rallentando so auslaufen, daß sie in akzentuierten Einzeltönen mit nachgeschlagener Untersekunde aufsteigt, dabei vollstimmiger wird, und das Intervall zu dem nachgeschlagenen Ton oder Griff ständig wächst; die Passage verbreitert sich wie ein Strom in seinem Delta.

Das Terzen- und Sextenspiel erscheint in den bekannten Formen; Neues ergibt sich nicht. Terzen stehen z. B. in T. 73 aus op. 8 I in der r. H. als Verstärkung des Themas und haben einen mehr klanglichen als virtuosen Zweck. Daneben erscheinen sie aber auch als virtuose Form. Auf der Mitte zwischen beiden steht eine Form in T. 381 op. 7 als kleine Umspielungen eines Tones, oder als Ersatz für ein Akkordvibrato als kleine diatonische Terzenwellen unison in beiden Händen, in T. 25 ff. der 4. Etüde. Rein virtuosen Charakter tragen die größeren Formen, so etwa in op. 9 T. 339 ff. in der r. H. die g-moll-Skala in großen, 2 Oktaven auf- und niedersteigenden Terzenwelle als Begleitung zu dem linkshändigen Thema; ebenso in T. 347/8 desselben Stückes auch in der l. H. zum rechtshändigen Thema. Daneben finden sich dann auch chromatische Skalen; z. B. in T. 229 ff. aus op. 10 II steht in der r. H. il più forte e presto possible eine 4 Oktaven chromatisch absteigende Skala in kleinen Terzen als Ueberleitung zu einem neuen Abschnitt. Auch große Terzen erscheinen in chromatischer Rückung, in kleinerer Ausdehnung, z. B. in T. 147 der „Cloches" in der r. H. als auftaktige Figur innerhalb des Themas. Die l. H. bringt ebenfalls beide Formen. Sextenfolgen sind sehr selten; meist haben sie melodische Bedeutung, wie z. B. in op. 7 T. 466 ff., wo die rechtshändige Melodie in Sexten geführt wird. Sonst finden sie sich nur vereinzelt als kleine Floskeln, etwa in T. 408/9 aus op. 7 u. a.; die l. H. kennt Sextenführungen, abgesehen von vereinzelten Dreierfiguren in T. 487 desselben Stückes

und einer kleinen Melodieführung in T. 81 der „Apparitions" I überhaupt nicht.

Zum Schluß sei noch eine Form erwähnt, die beim eigenen Spiel wohl häufiger angebracht, sich in den Werken dieser Periode aber nur zweimal findet, nämlich das Glissando. Das erste Vorkommen bietet T. 420 ff. aus dem letzten Teil der „Symphonie fantastique". Es steht als „ossia" über der originalgetreuen Uebertragung, die einfache Skalen bringt, und zwar erscheint es als Glissando der r. H. in Terzen und Sexten, erstere mit dem Fingersatz $\frac{4}{2}$ herauf und herunter, die Sexten mit $\frac{5}{1}$ nur aufwärts. Das 2. Vorkommen steht in T. 306 ff. aus op. 10 II in der r. H. als einstimmig aufwärts geführte Linie.